FILM

SYLVIE
FENNEC
(FRANCJA)

• NR 22 (1225) • ROK XXVII • 28 MAJA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Josef Leitl i Michal Pavlata w Polsce

tydzień w filmie

● 10 maja odbyła się w warszawskim kinie „Skarpa" uroczysta premiera nowego filmu czechosłowackiego „Ślub bez obrączki" Vladimira Cecha, zorganizowana z okazji święta narodowego Czechosłowacji. Na premierę przybyła delegacja filmowców czechosłowackich: Josef Leitl, dyrektor Festiwalu Filmów Czeskich i Słowackich w Pilznie oraz Michal Pavlata, odtwórca głównej roli w filmie „Ślub bez obrączki".

● 13 maja odbyło się w Warszawie uroczyste wręczenie dorocznych nagród Komitetu do Spraw Radia i Telewizji — za twórczość radiową i telewizyjną. Wśród wyróżnionych znaleźli się także filmowcy oraz aktorzy, stale współpracujący z filmem: Maja Komorowska-Tyszkiewicz — za wybitną kreację w filmie „Za ścianą"; Jan Świderski — za wybitne kreacje w Teatrze TV i radiu; Jan Łomnicki — za reżyserię filmu telewizyjnego „Troska i pieśń", poświęconego Władysławowi Broniewskiemu; Krzysztof Szmagier — za scenariusz i reżyserię filmu telewizyjnego „Przygody psa Cywila"; Mariusz Walter — za osiągnięcia w dziedzinie filmu telewizyjnego; Roman Wionczek (wraz z Alojzym Srogą — za scenariusz i realizację filmów telewizyjnych „Spotkanie z Generałem" oraz „Dziesięć kołobrzeskich dni"; Krzysztof Zanussi — za całokształt filmowej twórczości dla telewizji.

● Ustalono skład jury obydwu festiwali krakowskich. Członkami sądu konkursowego XII Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych będą: reżyser Kazimierz Kutz (przewodniczący), redaktor Konrad Eberhardt, Bolesław Faron — profesor Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie, Marian Konieczny — profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, redaktor Lech Pijanowski, redaktor Michał Radgowski oraz Roman Witek — działacz społeczny.

Skład jury IX Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych jest następujący: reżyser Krzysztof Zanussi — przewodniczący, Tahar Cheria (reżyser — Tunezja), Jean Jacques Languepin (reżyser — Francja), Michael Lentz (krytyk i reżyser — NRF), Felix Mariassy (reżyser — Węgry), Tomas Alda Morales (producent — Hiszpania), Aleksander Nowogrudski (krytyk — ZSRR), Lucian Pintille (reżyser — Rumunia), Jerzy Płażewski (krytyk — Polska), Martin Slivka (reżyser — Czechosłowacja), Naoki Togawa (krytyk — Japonia).

● W dniach 17—18 maja odbył się w Świdnicy III Ogólnopolski Przegląd Filmów Amatorskich o Zabytkach. Jest to impreza stała, odbywająca się co dwa lata z okazji Dni Ziemi Świdnickiej. W roku bieżącym w imprezie po raz pierwszy wzięły udział filmy zrealizowane przez reżyserów-amatorów z NRD, Węgier i Czechosłowacji.

● Z okazji Dni Oświaty, Książki i Prasy — ekspozytura Centrali Wynajmu Filmów w Rzeszowie, tamtejszy Wojewódzki Zarząd Kin oraz Wojewódzka Komisja Związków Zawodowych zorganizowały przegląd filmowy, zatytułowany „Filmowe adaptacje powieści na ekranach kin". Impreza odbyła się w 67 kinach miejskich i wiejskich województwa.

● W maju odbyło się w Wiśle VII Ogólnopolskie Seminarium Dyskusyjnych Klubów Filmowych, zorganizowane przez Filmotekę Polską oraz Dyskusyjny Klub Filmowy przy Politechnice Śląskiej w Gliwicach.

● Z okazji siódmej rocznicy istnienia Dyskusyjnego Klubu Filmowego „Kwant" w Warszawie, 12 maja odbył się w klubie pokaz filmu Tadeusza Konwickiego „Jak daleko stąd, jak blisko", poprzedzony wykładem Andrzeja Wernera.

● W dniach 10—13 maja odbyły się X Dolnośląskie Spotkania z Filmem Animowanym. Organizatorami imprezy byli: ekspozytura wrocławska Centrali Filmów Oświatowych „Filmos", Studio Miniatur Filmowych w Warszawie oraz Dyskusyjny Klub Filmowy „ZSP Wrocław". Na sześciu pokazach — w Lubinie, Ząbkowicach Śląskich, Złotoryji i Wrocławiu przedstawiono najnowsze filmy zrealizowane w Studio Miniatur Filmowych. Projekcje połączone były ze spotkaniami z twórcami filmowymi i przedstawicielami Studia.

● W maju odbywają się w Lubinie tradycyjne Dni Kultury Krajów Socjalistycznych, organizowane przez miejscowe władze wspólnie z ośrodkami kultury krajów socjalistycznych w Polsce. W tym roku pokazano najnowsze filmy produkcji bułgarskiej, czechosłowackiej, niemieckiej, radzieckiej i węgierskiej.

● 10 maja zginął w wypadku samochodowym w Szwecji znany kompozytor polski, Marek Lusztig. Zmarły był jednym z współtwórców i stałym współpracownikiem warszawskiego STS, a także autorem oprawy muzycznej do wielu filmów oraz do Polskiej Kroniki Filmowej.

Projekty i realizacje

● W zespole TOR zaakceptowano do realizacji scenariusz Tadeusza i Stanisława Różewiczów „Drzwi w murze". Będzie to film psychologiczny o znanym literacie, który spędza kilka dni w miejscowości uzdrowiskowej na Wybrzeżu.

● W Krakowie trwają zdjęcia do filmu „Sprawa Maliszów" Grzegorza Królikiewicza (SILESIA). Reportaż z realizacji zamieścimy w jednym z najbliższych numerów.

● Po kolaudacji jest „Wesele" Andrzeja Wajdy (zespół X).

KRÓTKI METRAŻ

Włodzimierz Puchalski zrealizował na zlecenie telewizji dwa filmy przyrodnicze. „Smocze plenie" pokazuje okazy, eksponowane na wystawie „Dinozaury z pustyni Gobi". Film „Nasze płazy i gady" zapoznaje z odmianami tych zwierząt, żyjących w Polsce, oraz z problemami ich ochrony.

Aleksander Domalewski oraz operator Jerzy Bezkowski ukończyli w WYTWÓRNI FILMÓW OŚWIATOWYCH film „Śladami kopalnych gadów". Autorzy prezentują szkielety dinozaurów, informują także o przyczynach ich wyginięcia. Film przedstawia ponadto prace wykopaliskowe, prowadzone przez polskich paleozoologów na pustyni Gobi.

Reżyser Juliusz Janicki i operator Wojciech Bryszewski przebywali niedawno w Hiszpanii. Plonem ich wyprawy są dwa filmy: „Spacer po Madrycie", reportaż pokazujący codzienne życie miasta, ciekawsze budowle, zabytki, oraz „Antonio Gaudi" — portret architekta, bardzo cenionego w Hiszpanii, a mało znanego w Polsce.

film polski na świecie

● W dniach 24 maja — 2 czerwca odbędzie się w Taszkiencie II Międzynarodowy Festiwal Filmowy Krajów Azji i Afryki. Polska przedstawi poza konkursem filmy: „Hrabina Cosel" Jerzego Antczaka, „Legenda" Sylwestra Chęcińskiego, „Krzyżacy" Aleksandra Forda, „Pan Wołodyjowski" Jerzego Hoffmana, „Brzezina" i „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy oraz „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego.

● Australia zakupiła do rozpowszechniania niekomercjalnego cztery kopie filmu „Ewa + Ewa" Wojciecha Fiwka.

● W czasie trwania Międzynarodowych Targów Filmu Telewizyjnego (MIFED) sprzedaliśmy telewizji włoskiej serial „Podróż za jeden uśmiech" Stanisława Jędryki.

● Hiszpania zakupiła „Trzecią część nocy"; film będzie rozpowszechniany w kinach studyjnych.

● Telewizja nowozelandzka zakupiła serię telewizyjną „Mieszkańcy zegara z kurantem".

tematy dnia

WFD W KRAKOWIE

W przeddzień rozpoczęcia XI Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie rozmawiamy z redaktorem naczelnym Wytwórni Filmów Dokumentalnych, Henrykiem Jantosem.

– Jakie filmy przedstawi WFD na tegorocznym festiwalu?

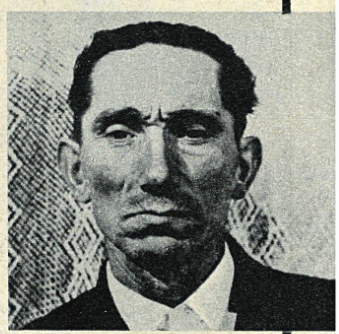
– Spośród zgłoszonych 29 pozycji, komisja selekcyjna przyjęła 18 do konkursu oraz 4 do sekcji informacyjnej. Być może, ilość ta jeszcze się zwiększy. Wśród naszych filmów, które wyświetlone zostaną w Krakowie, 70 procent stanowią filmy o tematyce społecznej, poświęcone aktualnym kłopotom, bolączkom i osiągnięciom naszego społeczeństwa. Istnieją problemy, o których stale się słyszy i czyta; problemy, nad którymi stale głowią się nasze władze. Większość filmów WFD im właśnie jest poświęcona.

Nie chodzi tu o prostą ilustrację; raczej o analizę, o zdokumentowanie zjawisk pochodnych, ubocznych konfliktów, komplikacji. Dam panu przykład. Wiele się ostatnio mówi o naszej polityce wielkich inwestycji przemysłowych. Film Ewy Kruk „Hydrobudowa" poświęcony jest właśnie budowie wielkiej elektrowni wodnej; tyle, że mówi się w nim nie tylko o pracy, technice, lecz także o warunkach, w jakich żyją i pracują budowniczowie elektrowni; o odpowiedzialności, jaką biorą na swe barki kierownicy budowy. Inny przykład: dyskutuje się często o perspektywach rozwojowych małych miast; o tym, że w wielu z nich tętno życia staje się coraz wolniejsze. Podejmując ten temat w filmie „Ojcowie miasta", Danuta Halladin skonfrontowała przedstawicieli miejskich władz – z mieszkańcami: pozwoliła im dyskutować, sprzeczać się ze sobą. Powstał film ostry, miejscami gorzki, lecz przecież optymistyczny: autorka pokazuje w nim nie tylko kłopoty i narzekania, lecz także serdeczną troskę o dobro miasta.

Nowy film Krzysztofa Gradowskiego „Obcym wstęp wzbroniony" mówi o przestępczości wśród młodzieży, a „Nasze znajome z Łodzi" – Krystyny Gryczelowskiej — o sprawach bytowych klasy robotniczej.

– Wynika z tego, że WFD zamierza przedstawić w Krakowie przekrój aktualnych problemów społecznych naszego kraju.

– Nie był to świadomy zamiar. Po prostu tak się złożyło, że w ciągu ostatniego roku nasi reżyserzy brali na warsztat takie, a nie inne tematy. Faktem jest, że przypadkowe niekiedy sąsiedztwo kilku tytułów w programie festiwalu prowadzić może do ciekawszych uogólnień. Pokażemy na przykład w Krakowie dwa filmy związane tematycznie ze wsią. „Ziemia". Tomasza Zygadły opowiada o tradycyjnym przywiązaniu chłopów do ziemi i o konfliktach, które rodzą się z tego przywiązania. „Wznoszę pomnik" Jerzego Jaraczewskiego prezentuje dzieło Jana Stacha, rolnika, który – odcięty od świata przez jezioro Rożnowskie — sam zbudował most, który go na powrót ze światem połączył. Trzeba dopiero takiej konfrontacji, by dostrzec głębszy sens obydwu filmów: przedstawiają one dwa różne sposoby rozwiązywania konfliktów. W pierwszym wypadku – ostatecznym argumentem w sporze jest proces sądowy lub przemoc; w drugim – rozsądek, pomysłowość, pracowitość i upór.



Jan Stach w filmie „Wznoszę pomnik" Jerzego Jaraczewskiego

– Czy problematyce społecznej pozostanecie wierni także w przyszłości?

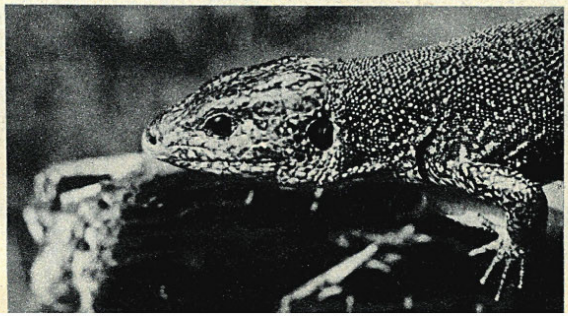
– Chyba tak. Musimy jednak zastanowić się nad tym, jak należy rozumieć pojęcie aktualności. Czy powinniśmy jedynie przekładać na język filmu dokumentalnego to, o czym wcześniej informują gazety, radio, telewizja? A może powinniśmy niekiedy wyprzedzać wszystkie inne środki masowego przekazu?

– Reżyserzy-dokumentaliści skarżą się niekiedy, że plany produkcyjne WFD są ograniczone, zamykając się w granicach 40 pozycji rocznie. Czy istnieje szansa rozszerzania tych planów?

– Ciągle jeszcze trwają na ten temat dyskusje. Ale już dziś możemy przekraczać ową granicę czterdziestu pozycji, produkując filmy dla Ministerstwa Oświaty, które byłyby wyświetlane w ramach zajęć szkolnych z wychowania obywatelskiego. Możemy także realizować filmy dla Ministerstwa Spraw Zagranicznych, przeznaczone dla obcokrajowców i dla Polonii zagranicznej.

Rozmawiał: ski

„Nasze płazy i gady" Włodzimierza Puchalskiego



ROSYJSKIE POLE

„Bardzo trafny jest tytuł tego filmu. Prawie cała akcja rozgrywa się na szerokich przestrzeniach kołchozowych pól. Ale film opowiada nie tylko o pięknie przyrody i krajobrazu ziem nad środkową Wołgą i Oką. Mówi o dzisiejszej wsi, o jej ludziach, o naszych współczesnych, z którymi spotykamy się codziennie, i których dobrze znamy. I choć w filmie nie ma niczego nadzwyczajnego, choć nie odznacza się walorami poznawczymi, nie stawia nowych problemów — opowiadając o tym, co wszyscy dobrze wiedzą — jednak po obejrzeniu go czujemy, że nasze wyobrażenia o tak dobrze nam znanych ludziach bardzo się wzbogaciły..."

„Wzruszył mnie ten film i przejął swoim potraktowaniem współczesności, którą wyczuwa się we wszystkim — w poetyckości, dokumentalizmie, muzyczności..."

„Film pokazywano w naszej wsi dwa dni, od rana do wieczora, a widzów wciąż nie ubywało. Wielu — jeśli im się to udało, oglądało go po dwa razy. Ma także ten film swoje niedostatki, ale o nich wypowiedzą się krytycy".

Krytycy widać niechętnie chwytali za pióro, skoro redakcja popularnego radzieckiego czasopisma „Sowietskij Ekran" skwitowała film Nikołaja Moskalenki „Rosyjskie pole" nie recenzją, lecz wyborem głosów swych czytelników. Zacytowane urywki pochodzą właśnie z ich listów, napływających obficie do redakcji. „Rosyjskie pole" jest więc filmem, o którym wiele się mówi, ale głównie wśród widzów. Czemu to przypisać?

Wiemy, że tematyka wiejska to od lat jeden z najsłabszych punktów kinematografii socjalistycznych; poza Związkiem Radzieckim i może Węgrami, stanowi teren obficie naznaczony klęskami realizatorów i leżący najczęściej odłogiem. „Rosyjskie pole" także nie jest bez wad, a jednak przyjęcie filmu przez radziecką widownię było nadspodziewanie żywe.

Bohaterką filmu jest pełna energii i temperamentu kobieta wiejska — żona, matka, przyjaciółka, społeczniczka — Fiedosja Ugriumowa (Nonna Mordiukowa), której doświadczenia zawodowe należą do najbardziej typowych, a dramaty osobiste — do melodramatycznie „życiowych". Fiedosję porzuca mąż, Awdiej (Leonid Markow), który zakochał się w młodszej i ładniejszej dziewczynie. Krzywdę kołchoźnicy próbuje pomścić jej syn, Filip (Władimir Tichonow), demonstracyjnie wjeżdżając traktorem w orszak weselny swego niewiernego ojca. Wprawdzie szybko okazuje się, że Awdiej popełnił wielki błąd, bo wpadł w sidła kobiety z ptasim móżdżkiem i dużym tupetem, ale opamiętanie przychodzi za późno i skruszony zdrajca krąży już tylko nocami wokół domu Fiedosji. Tymczasem bohaterkę spotyka nowy cios: jej syn, powołany do wojska i pełniący służbę na granicy, pada od kuli prowokatora. Oddana bez reszty pracy dla kołchozu, nie daje się złamać przeciwnościom losu. Zawsze gotowa nieść pomoc innym, ratuje od niechybnej śmierci traktorzystkę Marię (Inna Makarowa), gdy ta wraz z maszyną wjechała do rzeki. Fiedosja to kobieta mądra i skromna — jej poprzedniczek na ekranie należałoby szukać w takich klasycznych już filmach wiejskich, jak „Członek rządu", „Nauczycielka wiejska" czy „Kobiety zostają same".

„Ale w finale filmu na »rosyjskie pole« wpadają obrazkowo kolorowi i wścibscy zagraniczni korespondenci, zarzucając bezceremonialnymi pytaniami Fiedosję, siedzącą za kierownicą traktoru — pisze recenzent »Prawdy«. — *I co wtedy dzieje się z dawną Fiedosją (...) Niczym działacz z niemałym doświadczeniem w tych sprawach, Ugriumowa przeprowadza zaimprowizowaną konferencję prasową, zbijając z tropu swymi odpowiedziami niefortunnych reporterów. To wyraźnie publicystyczne ujęcie jest nie do oglądania w kontekście śpiewnie poetyckiej całości. Wydaje się, że mamy właśnie do czynienia z przypadkiem, gdy zamiast symbolu zjawia się schemat".* Recenzent wytyka autorom także inne potknięcia i niezręczności stylu, gubiącego się pomiędzy Ostrowskim a Dostojewskim. Błędy te jednak nie są powodem, by lekceważyć *„utwór filmowy, odznaczający się palącą aktualnością w chwili, gdy problem rąk do pracy, których tak potrzebuje nasza ziemia, nie jest bynajmniej drugoplanowy".*

Wzorcowy charakter
Nonna Mordiukowa

Wszyscy natomiast są zgodni, że doskonała aktorka Nonna Mordiukowa stworzyła jako Fiedosja kreację, godną swych poprzednich filmów: „Obcy ludzie", „Zwykła historia", „Przewodniczący".

Z. P.

„Russkoje pole", film produkcji radzieckiej, reż. Nikołaj Moskalenko

głosy i głosy

SILNIEJSZE OD BOMBY ATOMOWEJ

Dwight Macdonald wysunął niegdyś tezę, że zachodnia kultura to właściwie od wielu lat dwie kultury: tradycyjna, przekazywana w podręcznikach, którą nazwał „elitarną", i „masowa" — tworzona „w całości dla rynku". W latach późniejszych Georges Friedman określił kulturę masową jako „całokształt użytkowych wartości kulturowych, oddanych do dyspozycji szerokiej publiczności dzięki środkom masowego przekazu, w warunkach cywilizacji technicznej". Tę szeroką definicję francuskiego socjologa kwestionuje J. Karcewa w miesięczniku INOSTRANNAJA LITIERATURA (kwiecień 1972). Zdaniem autorki, o zjawiskach kultury masowej należy mówić tylko wówczas, gdy „całokształt ideowych i estetycznych cech produkcji kulturalnej" ma na celu „nie odzwierciedlanie życia, lecz stwarzanie jego pozorów" i nie stanowi „dzieła sztuki, lecz tylko jej namiastkę".

Macdonald utrzymywał, że kultura masowa wykształciła własne środki wyrazowe, „z których rzadko korzysta prawdziwy artysta"; zaliczył do nich m. in. film. Karcewa nie oddaje wprawdzie filmu w wyłączne władanie kultury masowej, ale swoje poglądy ilustruje głównie dziełami filmowymi. Ich producenci „spekulują na odwiecznym pragnieniu człowieka — przybliżenia się do ideału, do marzenia, w nadziei, że osiągnie się to, czego odmówiło życie. Dostarczają więc komfortu pogrążonym w nędzy; szlachetnych uczuć — tym, którzy ich nie posiadają; okrucieństw — spragnionym silnych wrażeń; wrażliwości — nieczułym". Z takich właśnie spekulacji powstają sentymentalne kicze typu „Love Story", filmy grozy i gwałtów, filmy z obowiązkowym happy-endem, który nawet często wypacza ekranizacje literackich pierwowzorów (autorka przykładowo wymienia „Śniegi Kilimandżaro" według Hemingwaya i „Młode lwy" według Irvinga Shawa), wreszcie filmy powielające po wielokroć wątki, sytuacje i postaci, które umiały przemówić do wyobraźni widzów (autorka przypomina liczne naśladownictwa gatunkowych arcydzieł w rodzaju „Dyliżansu" Johna Forda lub „W samo południe" Freda Zinnemanna).

„Wymyślony, złudny świat kultury masowej — czytamy — wytwarza nawyk przyswajania sobie prefabrykowanych postaw życiowych i pozbawia ludzi możliwości duchowego rozwoju". Taki świat „w wiodących dziedzinach masowej kultury — melodramatach, westernach, kryminałach — staje się w końcu bardziej realny dla wielu widzów niż wojna, głód i zaraza".

W zakończeniu J. Karcewa przytacza dwa aforyzmy. Pierwszy — „pióro jest mocniejsze od miecza" — pochodzi z czasów Odrodzenia, drugi — współczesny, głosi, że „środki masowego przekazu silniejsze są od bomby atomowej". „W obu potęga słowa, zdawałoby się, bierze górę nad siłą oręża. Jednakże aforyzm nieznanego humanisty zawiera ładunek pozytywny — wykazuje wyższość przekonywania nad niewoleniem. Natomiast metafora współczesna, choć zapewne nosi w sobie podobne treści, zarazem jednak nasuwa myśl o zgubnym działaniu tego, co kompleksowo nazywamy środkami masowego przekazu. Wskazuje na to przyrównanie ich do nie tylko najgroźniejszego, lecz również najbardziej niszczącego rodzaju broni".

POLONICA RADZIECKIE

Irina Rubanowa zamieściła w dwutygodniku SOWIETSKIJ EKRAN (nr 7/72) uwagi o filmach naszych młodych realizatorów: o „Rejsie", „Strukturze kryształu" i „Za ścianą", „Ocaleniu", „Dziurze w ziemi", „Kardiogramie", „Szkole podstawowej", „Fabryce". Autorka, która od dawna interesuje się naszym filmem (wydała książkę o polskiej kinematografii), pisze z sympatią o zainteresowaniach najmłodszego pokolenia filmowego codziennym dniem naszego kraju. W odróżnieniu od starszego, wojennego pokolenia „kolumbów", nazywa tych najmłodszych, wychowanych w Polsce Ludowej — „tubylcami". „Drogi jest im dom, w którym żyją" — konstatuje Rubanowa.

„Przed młodymi — czytamy w zakończeniu — droga daleka, by dostać się na szczyty, jakie osiągnęli ich poprzednicy. Czeka ich jeszcze stworzenie swojego „Popiołu i diamentu", swojej „Pasażerki", swojej „Matki Joanny od Aniołów". Niechaj idą tą drogą. Niech uczą się u »kolumbów«. Na szczęście, »kolumbowie« nie zwykli tailć swych sekretów".

KAPPA

BUNT KURY DOMOWEJ

Bohaterką tego świetnego filmu, autorką sarkastycznego pamiętnika, jest „kura domowa". Gratisowa kucharka i sprzątaczka we własnym domu, nielubiana opiekunka własnych dzieci, żona wiecznie nie nadążająca za awansem życiowym i głębią koncepcji mężowskich; zbyt prędka lub zbyt opieszała, nie dość naturalna lub nie dość wyrobiona towarzysko, nazbyt praktycznie myśląca lub nadmiernie sentymentalna (wszystko zależnie od okoliczności) — mogłaby owa Tina Balzer być postacią komiczną. Ale nią nie jest. Komiczny i

RAFAŁ MARSZAŁEK

odrażający zarazem jest świat wokół Tiny; świat, który dał jej prawo do niewolniczej, kuchennej egzystencji, a odebrał prawo do prawdziwego życia. Przy czym nie ma tu żadnej mowy o krzywdzie zadawanej świadomie, o terrorze okrutnie zaplanowanym. Koszmarny Jonathan, „panmałżonek" Tiny, jest takim samym, jak ona, produktem kultury, dzieckiem społeczno-obyczajowej tradycji. Niewolnik sukcesu, histeryczny strażnik prestiżu — to nieodrodny syn Ameryki, tak jak „cura domestica" to kobieta-sprzęt domowy, wymyślony przez przeszłość dla teraźniejszości.

W filmie Franka Perry'go satyra obejmuje wszystkich, ale wszyscy bez wyjątku są cierpiętnikami, „nieudacznikami" życiowymi. Poszczególne zgryzoty bohaterów „Pamiętnika szalonej gospodyni" wydają się nam śmiesznie błahe i są takimi w istocie: zbuntowana „kura domowa" ma techniczne kłopoty ze znalezieniem i obłaskawieniem kochanka; kochanek cierpi na kompleks męskości; nieszczęsny Jonathan odprzedaje duszę francuskiemu przedsiębiorcy od organizowania prawdziwie ekskluzywnych przyjęć. Z nawarstwienia tych głupstw, ze spiętrzenia absurdów — rodzi się komedia; ale i dramat blisko, tak jakby ludzi dotknęła nie wykryta jeszcze zaraza. Gorzka komedia Perry'ego obrazuje zadziwiający paradoks. Oto ludzie dążą do samodzielności i do wolności, walczą o mocną pozycję, o zaznaczenie swojej odrębności. Odnajdują się tymczasem na przeciwległym krańcu, zatracają się zupełnie, maleją we własnych oczach, gubią tak bardzo niby pożądaną samodzielność. Bowiem świat opisany w „Pamiętniku" jest obrócony na zewnątrz i wyczerpuje się w tej zewnętrzności.

Szczęście państwa Balzerów to nie powietrze, którym oni bezwiednie oddychają, lecz zbiór prestiżowych nabytków i zachowań, które mają ich wywyższyć ponad innych. Zaś zasada ich bytowania, motoryka ich życiowej energii, jest taka właśnie, przeciw której buntował się bohater „Układu", słynnej powieści Elii Kazana: istnienie dla innych, zamiast istnienie dla samych siebie. Z punktu widzenia życia wolnego nie ma sensu modlitwa do monsieur Henry'ego, żeby przybył, przystroił stół jadalny, żeby nadał szyku i splendoru, żeby przed przyjaciółmi mecenasa Jonathana potwierdził Jonathanowe istnienie. Ale rzecz rozgrywa się w kulturze, która chce być statystyką sukcesu, kroniką powodzenia: monsieur Henry jest takim samym firmowym znakiem, jak model i rocznik samochodu. Konsekwencje takiego myślenia są znacznie głębsze. Perry pokazuje jak obsesja prestiżu wdziera się do zakątków najprywatniejszych, jak romans George'a z Tiną (nie marzmy już o miłości!) zostaje wykoślawiony przez nieobecność wewnętrznych treści, bo ona — żyjąc w „dobie seksu" — udaje przed nim bachantkę, a on jest cały w minach, pozach i krygach, jak do fotografii. Rzekoma intymność, zakłamana prywatność, nie poczęta miłość — oto zaplecze obyczajowości ponoć wyzwolonej i społeczeństwa niby prostodusznego.

Fikcja obyczajowości wyzwolonej jest, obok istnienia dla innych, drugim centralnym problemem „Pamiętnika". Tina buntuje się przeciw modelowi Jonathanowego szczęścia i przeciw instytucji rodzinnej. Odchodzi z domu, ale nie może odejść z rzeczywistości. Kochanek-dandys różni się od męża-mieszczucha ledwie krojem marynarki; stare problemy pozostają nie rozwiązane, tyle, że przybywają jeszcze nowe. Autor „Pamiętnika szalonej gospodyni" szydzi bezlitośnie z konserwatyzmu uosobionego przez Jonathana, lecz drwi także ze współczesności danej Tinie, jako szansa wyzwolenia. Ognisko domowe w starym stylu i świątynia seksu w stylu wielce nowoczesnym — otwierają wrota tylko przed kobietą, która godzi się być traktowana jak przedmiot. Żeby być dla swoich nieudanych partnerów czymś więcej, niż nieudaną rzeczą, musiałaby bohaterka Perry'ego doczekać się zrewidowania całej tradycji kulturowej, musiałaby dożyć emancypacji, a nie tylko ruchu sufrażystowskiego. Film Perry'ego stawia problem emancypacji na szerszej płaszczyźnie niż dostęp

Pierwotne instynkty

KAIN I ABEL?

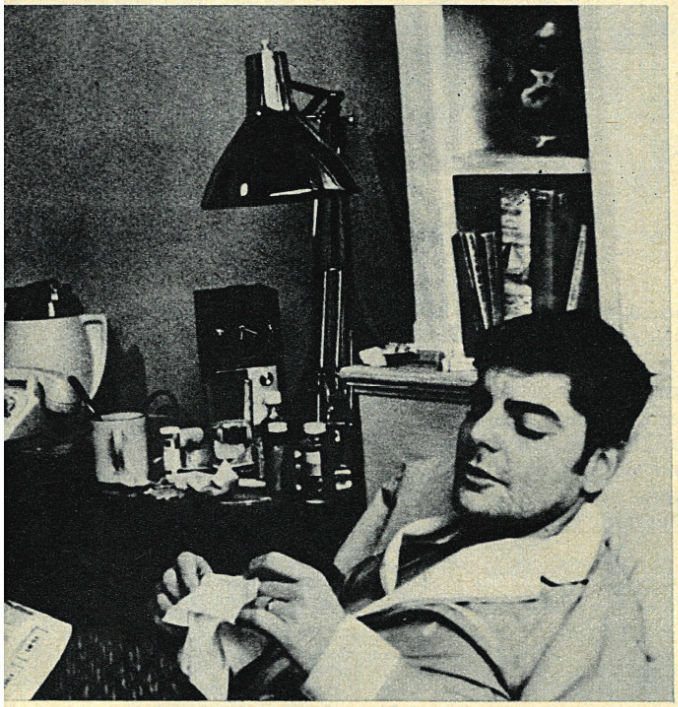
Pier Paolo Pasolini, mając inne terminowe prace, powierzył realizację filmową własnego scenariusza swemu wieloletniemu asystentowi Sergio Cittiemu. Obiecał jednocześnie opiekę artystyczną i techniczną nad poczynaniami przyjaciela, zachęcając do udziału w przedsięwzięciu aktorów i ekipę realizatorską. Tak powstał film „Ostia" — zrodzony z pomysłu Mistrza, a uzupełniony komentarzami i wyreżyserowany przez Cittiego.

Jest w tym filmie kilka wspaniałych obrazów, ale wątek, któ-

kobiet do pracy zawodowej, swoboda erotyczna i obrona przed wyzyskiem rodzinnym.

Przygody zbuntowanej kury domowej w świecie jeszcze nie zrewolucjonizowanym — to dopiero fragment ogólniejszej problematyki. Zmiany w społecznej i artystycznej świadomości dotyczącej zagadnień obyczajowych są zaś w kinie bardziej uchwytne niż gdziekolwiek indziej. Jeszcze przed piętnastu laty oglądalibyśmy „pamiętnik zacnej gospodyni", której energiczny małżonek wywalczyłby sobie podwyżkę poborów i reprezentacyjne domostwo razem z pięknym, rodzinnym szczęściem. Już za kilka lat Hollywood będzie śmiało kontestował przeciw niedolom „kogutów domowych" w wieloosobowych komunach rodzinnych: role dramatyczne zmieniają się równolegle do wzorców obyczajowych.

„Pamiętnik szalonej gospodyni" (USA), reż. Frank Perry



Sarkastyczny pamiętnik
Carrie Snodgress i Richard Benjamin

ry łączy je w fabularną kompozycję, sprawia wrażenie jałowego. Kilka, a nawet kilkanaście doskonałych reżysersko ujęć nie kompensuje pustki wewnętrznej tego filmu. Dramaturgia zna od wieków różne manipulacje, pozwalające błahe i infantylne treści drapować w szaty fałszywej poetyki, symboliki pozornie wieloznacznej i głębokiej, a w istocie pozbawionej większego znaczenia. Nie każda wykrzywiona w konwulsyjnym wrzasku twarz człowieka stojącego na moście jest „Krzykiem" Edvarda Muncha. Wielką wadą dramaturgii ekspresjonistycznej była zawsze łatwość dokonywania uogólnień zjawisk peryferyjnych, występujących na tzw. marginesie cywilizowanego życia. Ostia — podmiejskie plażowisko Rzymu, gdzie całymi dniami przebywają bohaterowie filmu Bandiera i Rabbino, nie wydaje się autentyczna. Ale nie oznacza to wcale, że nie jest autentyczną Ostią Cittiego-Pasoliniego. Bo choć na stałe przywiązani jesteśmy do takiego odbioru rzeczywistości, kiedy jest ona zespolona mocnym łańcuchem przyczyn i skutków, doświadczenie uczy nas jednak, że wbrew temu, co podpowiada nam rozum i racjonalne myślenie, działa wokół nas, dociera do nas i podporządkowuje nas sobie l o g i k a a b s u r d u.

Rozumiemy wtedy, i chyba słusznie, że więzienie ukazane w tym filmie może być metaforycznym Rajem, że biblijna Ostatnia Wieczerza może być reinkarnowana w postaci uczty anarchistów, którzy bluźnią i pożerają baranka (!), jedyny obiekt miłości Bandiery i Rabbino, natenczas jeszcze niewinnych — w każdym razie, że do metafory takiej ma prawo artysta, jeśli tylko potrafi ją przedstawić w sposób przekonywający.

„Ostia" mogła być ciekawą ekspresjonistyczną balladą o dziwnych ludziach i ich tragicznych sprawach. Ballada wymaga jednak czegoś więcej, prócz obsesyjnych wizji, przypominających majaczenia średniowiecznego flagellanta. Mamy w tym filmie nagromadzenie okropności. To cała Apokalipsa: kazirodztwo, ojcobójstwo i ponura kainowa zbrodnia. I choć Citti w swym obrazie prezentuje dobre rzemiosło warsztatowe, nie bardzo się chce wierzyć treściom, które oferuje nam w tym opakowaniu.

Trudno widać wyzwolić się z oparów mitu o okrucieństwie i autentyczności tzw. pierwotnych instynktów. Nie zawiedli tu tylko odtwórcy dwu głównych ról — Franco Citti i Laurent Terzieff.

ZDZISŁAW HOFFMAN

„Ostia" (Włochy), reż. Sergio Citti

Staroświecki sentymentalizm
Sandra Locke

RADOŚĆ Z OFIAROWYWANIA

W filmie „Serce to samotny myśliwy" najlepszy jest tytuł, bo obrazowy i zarazem sygnalizujący związek filmu (silniejszy niż powieści Carson McCullers) z dobrze zakotwiczoną w dawnej twórczości „opowieścią uczuciową".

Ten gatunek od dość dawna przyjmowany jest ze sporym zakłopotaniem: wypowiadać się o nim pozytywnie jest rzeczą omalże ośmieszającą — nie darmo przecież słowo „uczuciowość" używane bywa wymiennie ze słowem „sentymentalizm". To nie tylko sprawa mody i odmiennego we współczesnym świecie stylu, jak się zwykło to zjawisko tłumaczyć w rozważaniach krytycznych. Zmiana stylu, jak to często bywa, zbiegła się bowiem z kryzysem określonych autorytetów, z upadkiem moralizatorstwa jako taktyki i kultu dobroci, jako światopoglądu. Jeśli więc nawet potrzebom sentymentalnym człowieka towarzyszy zażenowane milczenie, to mimo wszystko są one wciąż żywe, co wprawiło w niepomierne zdumienie tych, którzy obserwowali odzew na hasło „Love Story". Bo, przypomnijmy: idzie tam w znacznej mierze raczej o uczucie w ogóle, niż o miłość zabarwioną erotycznie. Nie o zdobywanie, zabieranie dla siebie, lecz o radość wynikającą z ofiarowywania.

I w tym miejscu spotykamy się wreszcie z filmem „Serce to samotny myśliwy". W nim także, ale znacznie wyraźniej, oglądamy ludzi, których szczęście zależne jest od świadczenia dobra, a zapełnienie wewnętrznej pustki możliwe tylko wtedy, gdy zdobywać będzie można jakieś wartości dla innych — i w ten sposób pośrednio dla siebie. Ci ludzie cierpią nie dlatego, że są kalekami, że ich kondycja społeczna i pomyślność indywidualna wydawać się może niezadowalająca, że szarzy i pospolici są i zostaną, ale tylko z braku uczucia, ze świadomości, że odległość od innych jest zbyt wielka. Bez ciepła uczuć żyć po prostu nie można.

No tak, ten program liczyć może na armię widzów, których wykpiwać nie należy, nawet jeśli płaczą nad czyimś nieszczęściem i samotnością. Świadczy to albo o ich autentycznej szlachetności, albo o tym, że tacy by chcieli być. Program jednak co innego, a realizacja co innego: tutaj już bowiem znajdujemy wady, uporczywie towarzyszące wielu „opowieściom uczuciowym" Regularność ta wywołuje podejrzenie, jakoby zawsze taka rzecz musiała być staroświecka i w drobnomieszczańskie szatki ubrana. A to przecież najgorsza przysługa, jaką można wyświadczyć szlachetnym intencjom. Może też za dużo tych wszystkich wątków, może zbyt łagodnie się scenarzysta z powieścią obszedł. Wprawdzie trzeba być dobrym dla ludzi, ale czy koniecznie dla autorów?

TADEUSZ ROBAK

„Serce to samotny myśliwy" (USA), reż. Robert Ellis Miller

„Chłopi" reż. Jana Rybkowskiego

NOWE ZESPOŁY (6)

kadr

Niedawno rozpoczęły działalność nowe zespoły filmowe. Kolejna reorganizacja zmierza do tego, by twórcy przejęli pełną odpowiedzialność za powstające filmy. Dziś zamieszczamy wypowiedź na temat zamierzeń programowych KADRU. Kierownikiem artystycznym zespołu jest Jerzy Kawalerowicz, kierownikiem literackim — Ryszard Kosiński, zastępcą do spraw produkcji — Edward Zajiček. W KADRZE zrzeszeni są reżyserzy: Jerzy Antczak, Tadeusz Chmielewski, Zygmunt Hübner, Wanda Jakubowska, Paweł Komorowski, Jan Rybkowski, Anna Sokołowska, Krzysztof Szmagier i Mieczysław Waśkowski. Mówi Ryszard Kosiński.

„Nie lubię poniedziałku" reż. Tadeusza Chmielewskiego

Nie będę oryginalny, gdy powiem, że i my marzymy, by właśnie w naszym zespole powstawały filmy, spełniające tęsknotę do wielkiego tematu współczesnego. Wiadomo jednak, że niełatwo o odpowiedni materiał literacki. Wśród utworów pojawiających się na rynku wydawniczym nie widać „Popiołu i diamentu" lat siedemdziesiątych (gdyby się pojawił, z pewnością nie czekałby ani chwili na swego realizatora). Możemy wprawdzie inspirować paru scenarzystów bliżej związanych z kinematografią, ale z praktyki wiadomo, że z inspiracji tych wynikają raczej utwory użytkowe, nie najwyższego lotu. Sądzę, że nie przypadkiem pisarze i reżyserzy filmowi zwrócili się w stronę telewizji, która jest bardziej skłonna do przyjmowania rzeczy średnich. Nadszedł czas, kiedy powinno się sprecyzować jakiś rozsądny układ pomiędzy kinematografią a telewizją: istnieje prawdziwa potrzeba znalezienia nowej formuły dla filmu kinowego. Telewizja jest sprawna, szybko reaguje na wszelkie aktualne zjawiska. Tym samym wyręcza kino w prezentacji tematów tzw. interwencyjnych, które do niedawna jeszcze uchodziły za ważne i — jak się mawiało — zaangażowane. Ale dziś dziennikarstwo, nawet to szlachetne, nie wystarcza już kinematografii. I znów musimy postawić pytanie: jaki winien być film współczesny?

Chyba wszyscy zgodzimy się, że ta poszukiwana formuła wielkiego tematu współczesnego daleka jest od gładkości, o którą przez tyle lat zabiegaliśmy. Jestem przekonany, że musi to być formuła ataku i sporu, fermentu myślowego i niejednoznaczności. Realizując filmy w naszym zespole, musimy być zgodni co do ich wymowy ideowej, nie troszczyć się jednak o gładkość i układność. Działając w istniejących i okrzepłych układach społecznych, musimy zdać sobie wreszcie sprawę z dokonanej w Polsce rewolucji oświatowej i kulturalnej, z nowych potrzeb widzów, którzy przecież mają dostęp do wielkiego przepływu informacji, obejmującego cały współczesny świat. Myślowa papka nie jest w stanie poruszyć dzisiejszego Polaka. Chcę więc powiedzieć raz jeszcze rzecz nie nową wprawdzie, ale niestety wciąż mało docenianą: dzieło filmowe może dać dobry wynik nie tylko przez swą pozytywną weryfikację świata; zapada ono w świadomość widza nie dlatego, że jest dydaktycznie wyważone, ale także wtedy, a nawet przede wszystkim, gdy atakuje

plamy na ekranie

OBEZWŁADNIENIE

Obezwładniająca jest masa filmów, jaką serwuje się podczas przeróżnych festiwali i przeglądów; obezwładniająca i deprymująca. Po prawdzie festiwale zostały wymyślone dla maniaków, ludzi stukniętych w oko, którzy mogliby nigdy z kina nie wychodzić i tam dokonać żywota. Jako spełnienie festiwalowego ideału wyobrażam sobie salę pełną zapatrzonych facetów, w ciemności łyskających długopisami z żaróweczką, jak doktor Płażewski, głuchych na odgłosy bufetu i pobliskiej ulicy. Buñuel, jakby specjalnie dla organizatorów festiwalów, zrealizował kiedyś „Anioła zagłady": sytuacja zamknięcia — to byłby raj. Brr...

W idei festiwalu jest coś z freblówki, szkoły podstawowej i akademii zarazem, wszelkich miejsc, w których nie można przyznać się do swego niezainteresowania i na których trenuje się fizyczną wytrzymałość. Nie mówiąc już o tym, że ograniczona jest możliwość wyboru, a nie każdego intryguje „aktualny stan kina", „Zeitgeist", czy np. kino francuskie „jak leci". Ten element przymuszenia, powie ktoś, jest przecież dobrowolny; jeśli pana X nie emocjonują festiwale, niechaj na nie nie chodzi. Rzecz jednak w czym innym: w samym wciągającym mechanizmie tego typu imprez, w ich wchłaniającym charakterze: kto tylko oglądać zacznie, tego wir rzeczny porwie i utopi.

Najlepiej widać to na festiwalach filmów krótkometrażowych: królować tam musi mierzwa, bo ilość nigdy nie przechodzi tutaj w jakość. Powodem tego jest rozmaitość, zbyt wielka ilość sygnałów, jakie z ekranu nadchodzą. Jeśli ilość takich sygnałów (naciśnięć na klawisz percepcyjny) przekracza pewną miarę, zdolność przyswajania maleje. Pozostajemy wtedy sam na sam z papką różnorodnych treści, które spływają po nas, nie wywołując żadnego głębszego przemyślenia, nie pobudzając nurtu refleksji. „Dokumenty" są bowiem rodzajem problemów — „znaków", sygnalizują pewne kwestie w spo-

sprawy niełatwe, nie rozstrzygnięte, takie, o których się myśli. Potrzebne są nie tylko dramaty ze znaną już, społecznie rozstrzygniętą odpowiedzią, ale — zwłaszcza — dramaty stawiające w pełnym świetle sztuki pytania nurtujące społeczeństwo. Wielki temat współczesny w kinie powinien być efektem niepokoju.

Czy jest szansa, by taki film pojawił się w KADRZE? Pozostaje nam czekać na rezultat poszukiwań naszych realizatorów.

Jerzy Kawalerowicz przygotowuje scenariusz dramatu społecznego. Polityka i miłość: wokół tych dwu istotnych wątków życia współczesnego osnuta jest intryga jego filmu. Kawalerowicz ma także gotowy inny scenariusz — napisaną wspólnie z Andrzejem Kijowskim adaptację mickiewiczowskiego „Konrada Wallenroda", która jest właściwie ich własną, autorską wersją wallenrodyzmu. Ale ten film będzie realizowany w terminie późniejszym.

Jan Rybkowski kontynuuje adaptację „Chłopów". Ma przygotować — obok serialu telewizyjnego — także wersję kinową tego filmu. Tadeusz Chmielewski pracuje nad komedią „Wiosna, panie sierżancie"; akcja dzieje się współcześnie. W naszym zespole powstaje, druga po „Chłopach", ekranizacja wielkiej klasycznej powieści: Jerzy Antczak przystępuje do zdjęć filmu „Noce i dnie" według Marii Dąbrowskiej. Wanda Jakubowska zainteresowana jest książką Tadeusza Hołuja „Róża i płonący las" — o Waryńskim; zaś Anna Sokołowska pracuje nad filmową wersją interesującej powieści „Taniec dwu motyli" czeskiej pisarki Vlasty Vanovej.

Interesujące zamierzenie zgłosił Paweł Komorowski: pragnie zrealizować film według powieści Włodzimierza Odojewskiego „Czas odwrócony". Akcja rozgrywa się w dwóch planach czasowych: bohater działa w przeszłości i teraźniejszości; motywem jego powrotu do lat okupacji są nurtujące go refleksje o wyroku, wykonanym w tych latach na pewnym człowieku.

W naszym zespole przygotowuje się do debiutu fabularnego znany dokumentalista, Krzysztof Szmagier. Jego „Major Wicher" jest interesującym scenariuszem typu sensacyjnego, opartym na zdarzeniach rzeczywistych. Temat: współpraca wywiadu radzieckiego i polskiego ruchu oporu, która spowodowała, że zimą 1945 roku został ocalony Kraków; nie dopuszczono do zniszczenia miasta opuszczanego w pośpiechu przez Niemców.

W KADRZE pragną zrealizować swe filmy dwaj twórcy nie związani z nami na stałe: Jerzy Krasowski przygotowuje „Generała Barcza" według powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego; Jan Lenica zgłosił scenariusz „Archipelag Ro", gdzie w awangardowej, niekonwencjonalnej formie mówi o niepokojach i zagrożeniach w dzisiejszym świecie.

Dla naszych reżyserów piszą ponadto scenariusze związani z nami literaci: Andrzej Kijowski — dramat współczesny „W niewyjaśnionych okolicznościach"; Michał Sprusiński — „Moja Marilyn Monroe", temat obyczajowy; Józef Hen — „Yokohama"; Maciej Zenon Bordowicz — „Atut".

Tadeusz Nowak kończy scenariusz według własnej powieści „Diabły", zaś Zbigniew Jeżyna pracuje nad filmową wersją legendy o panu Twardowskim. Powstają także scenariusze filmów telewizyjnych: „Pamiętnik oswojonego" Stanisława Zielińskiego i adaptacja „Dziejów grzechu" Stefana Żeromskiego — w opracowaniu Juliusza Kydryńskiego.

Zanotowała: E. S-W

„Gra" reż. Jerzego Kawalerowicza

sób podobny jak gazeta, opowiedziana anegdota czy naukowy przypis. Rzadko tylko udaje im się sięgnąć do istoty zjawisk, do ich wielowarstwowej głębi. Tym bardziej prawo to działa w tłoku.

Powiedzmy, że nie rajcuje mnie jednakowo problem emancypacji kobiet i konsekwencji automatyzacji produkcji, pornografii i alienacji, planowania miast i zboczeń psychicznych, ochrony środowiska naturalnego człowieka i absurdów dzisiejszej ekonomii USA. Kwestie te mają w moim mniemaniu różne gradacje doniosłości i interweniują w nieodmienne hierarchie wartości. Jeśli na przestrzeni krótkiego czasu atakują mnie wszystkie naraz, nie mogę mieć do nich innego stosunku niż „gazetowy". Otóż w pewien określony, zazwyczaj tendencyjny sposób, informuje się mnie o tym i owym, odpowiednio mnie do tego nastawiając. Język współczesnego „dokumentu" jest taki, że nie ma on zamiaru przekonywać, tylko wprowadzać w trans. Muszę więc nieustannie — szturmowany ze wszystkich stron — przestawiać swoje fale odbiorcze na coraz inny zakres emocji. Jest to proces męczący, dekoncentrujący myślenie, dezintegrujący wszelki namysł. Conrad napisał kiedyś w listach, że „gazety są głupie"; trawestując go, można by rzec, że w kinie „dokumenty są głupie". Co oczywiście miłośnicy tego gatunku mają przyjąć jako określenie, które usprawiedliwia felietonowa „licentia poetica".

Oczywista, dla profesjonalistów czystej wody, odróżniających animowaną szkołę z Zagrzebia od innej, powiedzmy: z Missolungi, taka różnorodność może być zajmująca, co więcej, poprawia samopoczucie znawcy. To jest satysfakcja, której lekceważyć nie sposób. Cała jednak nasza przyjemność w tym, by być bezinteresownym miłośnikiem (czytaj: amatorem) kina, a nie zawodowym besserwisserem, będącym w stanie permanentnej wojny z ekranem. „Make love not war"

KRZYSZTOF MĘTRAK

oto dewiza dla nas, szeregowych entuzjastów filmowych. Co piszę nie dlatego, żeby popularyzować hasło, które w innych dziedzinach zdobyło sobie uzasadnione uznanie.

Mówi

Michelangelo Antonioni

— Wyjeżdżam do Chin wraz z niewielką ekipą realizatorską, by nakręcić film dla telewizji włoskiej (zdjęcie 3). *— Moimi najbliższymi współpracownikami będą: znawca problemów Dalekiego Wschodu, dziennikarz Andrea Barbato i operator Carlo di Palma, autor zdjęć do „Czerwonej pustyni". Nigdy nie byłem w Chinach; spodziewam się więc, że moje doświadczenia będą miały podwójny walor: osobisty, bo liczę na spotkanie z niezwykłym krajem, niezwykłą kulturą i niezwykłymi ludźmi, oraz profesjonalny, bo chodzi o pracę dla telewizji i jej specyficzne wymagania. Nie mogę w tej chwili podać tytułu ani nawet sprecyzować tematu mojego filmu, gdyż przedsięwzięcie doszło do skutku zbyt szybko, bym mógł przygotować dokumentację i naszkicować scenariusz. Dlatego też muszę polegać na własnym instynkcie i na dotychczasowej praktyce.*

Chciałbym, aby nie był to tylko reportaż o Chinach, ale wyraz mojego stosunku do napotykanych ludzi, zjawisk i rzeczy. Mam nadzieję, że uda mi się to przekazać na taśmie. Bohaterami będą oczywiście Chińczycy, widziani oczyma włoskiego reżysera — w szerokim przekroju społecznym i zawodowym — ale kąt widzenia i metoda interpretacji muszą wynikać z potrzeb telewizji i zadań jej programu kulturalnego. Być może, iż z zebranych doświadczeń wykrystalizuje się z czasem temat dla filmu fabularnego.

Premiery...

„Continental Circus"

Film ten jest debiutem fabularnym młodego realizatora Jérôme Laperroussaza, laureata tegorocznej nagrody im. Jeana Vigo.

Każdego roku na kontynent europejski ściągają motocykliści z całego świata. Wędrują wraz ze swymi maszynami, żonami i dziećmi z jednego toru wyścigowego na drugi. Każdy z nich liczy, że uda mu się zdobyć Grand Prix, które dziennikarze sportowi ochrzcili mianem Continental Circus. Motocykliści dzielą się na dwie grupy: kierowców fabrycznych i kierowców-amatorów, biorących udział w zawodach na własny koszt, często na pożyczonym sprzęcie. Amatorzy liczą, że dzięki uzyskanym nagrodom uda im się zdobyć posadę kierowców fabrycznych.

Jérôme Laperroussaz podążał przez cały sezon śladami uczestników Continental Circus. Patrzył i filmował. Nic w jego filmie nie zostało wymyślone. Pracował bez scenariusza, bez aktorów i gotowych dialogów. A więc reportaż w stylu „cinéma vérité"? Tak, jeżeli chce się w ten sposób określić metody pracy, sposób kręcenia zdjęć. Ale mimo pozorów żywiołowej spontaniczności, film ma precyzyjną konstrukcję i daje pełny portret bohatera — australijskiego kierowcy Jacka Findlaya. Jego domem (i rodziny) jest nędzna ciężarówka, nagrodą — garść dolarów, ryzykiem — śmierć. Bo śmierć jest tu obecna od początku. W pierwszych scenach swego filmu Laperroussaz pokazuje twarz śmiejącego się młodego hiszpańskiego kierowcy Herrero, a później nieruchomy kadr sceny jego śmierci; tłumy widzów, martwe twarze innych młodych kierowców i uroczystości pogrzebowe na miejscowych cmentarzach. Ale od tej dokumentalnej faktury ważniejsza jest refleksja: jakie motywy kierują bohaterami? Co każe Findleyowi wędrować od kraju do kraju? Chęć zarobku czy opętanie, fascynacja niebezpieczeństwem?

Krytyka określa film jako agresywny i nowoczesny, chwali wirtuozerską pracę kamery i prawdziwie filmowy temperament młodego reżysera.

„Hot Rock"

Olbrzymi, cenny diament, złożony w Brooklyn Museum, staje się obiektem pożądania czterech sympatycznych złoczyńców, którzy planują kradzież. Przygotowują się do tego w sposób przemyślany i inteligenty. Jest wśród nich czarnoskóry dyplomata, zatrudniony w Organizacji Narodów Zjednoczonych, znakomity kasiarz, któremu nie oparł się dotychczas żaden zamek, a także — były student Sorbony i Berkeley. Zadaniem kasiarza będzie usunięcie ciężkiej szklanej szyby, chroniącej cenny kamień, a jego kolegi — odwrócenie uwagi strażników. Ale to tylko początek sensacyjnej akcji brawurowo zrealizowanego filmu scenarzysty Williama Goldmana i reżysera Petera Yatesa, autora wyświetlanego niedawno na naszych ekranach „Bullitta". Krytyka wysoko ocenia walory rytmowe filmu, chwali jego dowcip i nieco cyniczny humor. „Ten cocktail napięcia i komediowych gagów daje widzowi prawdziwe odprężenie, pozwala na smakowanie przygód bohaterów" — pisze jedna z gazet nowojorskich.

Główne role w najnowszym filmie Yatesa (zdjęcie 1) grają: George Segal, Robert Redford i Zero Mostel.

Na planie

Mosfilm

Zakończono tutaj zdjęcia do filmu „O prawo pobytu", realizowanego przez młodych reżyserów, Omara Gwasiliję i Aleksandra Stefanowicza, według scenariusza Siergieja Michałkowa i Aleksandra Zlepianowa. Jest to opowieść o radzieckim lekarzu-psychiatrze, który postanawia pozostać w jednym z krajów zachodnich. *„Chcemy zapoznać widza — mówią reżyserzy — z dramatycznymi losami człowieka, który zdradził swą ojczyznę, a także — ze zgubnymi skutkami oddziaływania wrogiej propagandy, obezwładniającej zwłaszcza jednostki egoistyczne, aspołeczne".* Rolę psychiatry Sawielewa gra aktor teatralny, Albert Filatow, jego partnerką jest Wiktoria Fiodorowa (zdjęcie 5). W filmie występuje także Leonid Obolenski, aktor, a niegdyś reżyser, który gra rolę rosyjskiego księcia na emigracji (akcja toczy się na Zachodzie). W jednym z epizodów wystąpiła znana aktorka Aleksandra Chochłowa.

Reżyser Władimir Titow debiutuje filmem „Jechali tramwajem Ilf i Pietrow". Występuje tu ponad trzydziestu bohaterów opowiadań autorów „Dwunastu krzeseł" i „Złotego cielęcia", a akcja rozgrywa się w Odessie, gdzie żyli i tworzyli Ilf i Pietrow. Twórcy pragną powiedzieć widzom, że obaj pisarze byli nie tylko kronikarzami swych dni, ale ludźmi, którzy widzieli więcej i s
gali myślą dalej niż ich otoczer
Zdjęcia zostały już zakończone, p
miera filmu Titowa jest przewidz
na na jesień.

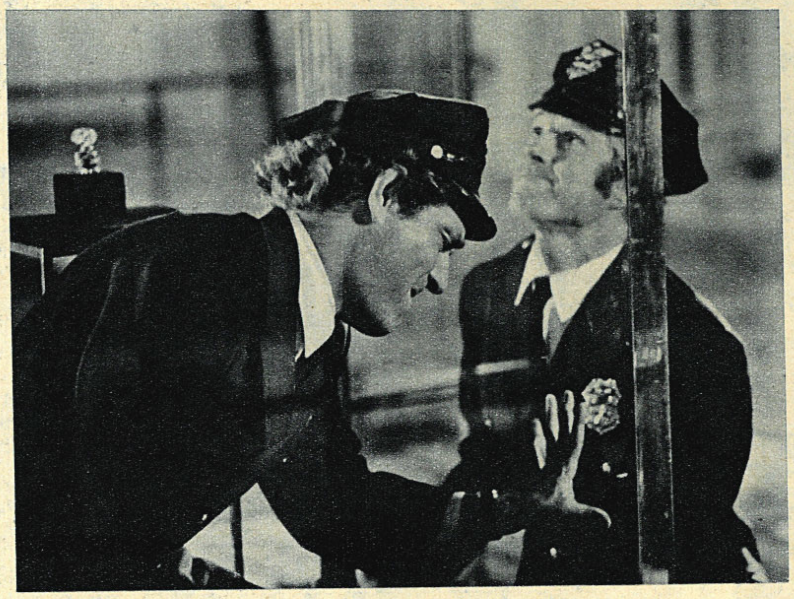
Jeden z weteranów kinematogr
radzieckiej, Grigorij Aleksandr
przystępuje do realizacji fil
„Szpak i lira", według scenariu
napisanego wspólnie z Aleksandr
Łapszinem. Tytuł filmu zawi
pseudonimy pary wywiadowców
dzieckich, żyjących daleko od
czyzny, spełniających od lat od
wiedzialne zadania. Obsada akto
ka nie jest jeszcze znana, wia
mo jednak, że rolę głównej boha
ki zagra żona reżysera, słynna
gdyś Lubow Orłowa.

Donatas Banionis, jeden z naj
pularniejszych dziś aktorów radz
kich, który dopiero niedawno
kończył zdjęcia w filmie Tarko
kiego „Solaris", objął główną
w dwuseryjnej epopei wojennej „
mendant szczęśliwej łajby" reżys
Borisa Wołczka. Jest to opowieś
flotylli okrętów podwodnych, k
w dramatycznym okresie mini
wojny działała w rejonie Morza
rentsa, broniąc portu w Murman
i zagrażając hitlerowskim kon
jom, dowożącym zaopatrzenie
frontu karelskiego. W scenariu
Władimira Wałuckiego wykorzy
no wiele autentycznych biografi
ficerów marynarki radzieckiej i
legły materiał dokumentalny.

„I na Oceanie Spokojnym..."
tytuł filmu Jurija Czulukina, o
tego na słynnym opowiadaniu W
wołoda Iwanowa „Pociąg panc
14–69": swego czasu przerobion
także na głośną sztukę teatr
Akcja filmu toczy się na jesieni
ku 1922, podczas oswabadzania
dzieckiego Dalekiego Wschodu
białogwardzistów i okupantów
pońskich. Ekipa Czulukina prz
wa aktualnie w okolicach Wł
wostoku, gdzie kręcone są zd
plenerowe.

Mosfilm nie zapomina o tem
sportowej, którą pasjonują się
liony kibiców. Po filmach o łyż
rzach figurowych i narciarzach
szła kolej na lekkoatletów. „P
do skoku" to film w reżyserii
rija Kriemniewa, według scen
sza napisanego przez Aleksa
Łapszina i byłego rekordzistę
ta w skoku wzwyż, Walerija Br
la. Nie będzie to jednak biog
mistrza, lecz obraz syntetyczny,
korzystujący liczne fakty, wyd
nia.

Wśród nowych filmów przezn
nych dla telewizji warto wym
dalszy ciąg przygód znanego
że w Polsce „Adiutanta jego e
lencji" Ewgienija Taszkowa,
realizowany przez Wasilija O
skiego serial, oparty na „D
przez mękę" Aleksieja Tołstoj



1

Cocktail napięcia i komizmu
George Segal i Robert Redford

Kto, co, gdzie?

PARYŻ. Jacques Doniol-Valcroz
począł zdjęcia do filmu biogr
nego o jednej z bohaterek K
Paryskiej, która po upadku p
nia została zesłana wraz z i
komunardami do Nowej Kal
Rolę główną odtwarza Françoise
(zdjęcie 2).

LIMA. William Herzog kręci w
film historyczny „Aguirre —
boży". Akcja rozgrywa się w
najazdu hiszpańskich konkwist
w szesnastym stuleciu.

MADRYT. Powstaje tu nowa
„Przygód barona Münchha
Reżyseruje Antonio Margherita
na rolę gra Dean Jones.

NOWY JORK. Rod Steiger (
zadebiutuje jako reżyser.

szym jego filmem ma być biografia Alberta Einsteina. Steiger zagra także rolę główną.

MONACHIUM. François Reichenbach kręci dokumentalny film poświęcony realizacji „Ludwika II" przez Luchino Viscontiego.

ALGIER. Mohammed Hamina rozpoczął realizację filmu „Grudzień", którego akcja nawiązuje do okresu układów w Evian. Doprowadziły one do ogłoszenia niepodległości Algierii. Główną rolę objęła Geneviève Page.

PARYŻ. Znana powieść Julesa Renarda „Rudzielec", sfilmowana w latach trzydziestych przez Julien Duviviera, doczeka się nowej adaptacji. Jej autorem jest Henri Grazzini, w jednej z głównych ról wystąpi Philippe Noiret.

Obyczaje

Lou Castel persona non grata

Mimo licznych protestów włoskiego świata filmowego, znany aktor Lou Castel („Pięści w kieszeni") został wydalony z Włoch. Policja odstawiła aktora na lotnisko i dopilnowała, by — jako obywatel szwedzki — odleciał najbliższym samolotem do Sztokholmu. Na konferencji prasowej w dniu odjazdu aktor oświadczył m. in.:

— *Przyjechałem przed dziesięcioma laty do Włoch, gdzie mieszkała już moja matka i dwie siostry, z których jedna wyszła za mąż za Włocha. Studiowałem reżyserię w szkole filmowej Centro Sperimentale i uczyłem się gry aktorskiej. Zacząłem pracować jako aktor i odniosłem w tej dziedzinie spore sukcesy. Chciałem być aktorem „innym" — nie stawiałem na pierwszym miejscu reklamy i dochodów. Byłem aktywnym członkiem włoskiej partii marksistowsko-leninowskiej. Poznałem dobrze naród włoski i jego problemy. Nie dokonałem żadnego czynu bohaterskiego ani hańbiącego. Wystąpiłem w 25 filmach i 2 maja miałem zacząć zdjęcia do następnego. Tutaj mieszka moja rodzina i tu jest moje miejsce pracy. Zarzuty skierowane przeciwko mnie mają charakter wyłącznie polityczny, a przy tym są fałszywe. Nie chcę opuszczać Włoch. Nie wiem, co mam teraz ze sobą zrobić.*

2 *Biografia bohaterki*
Françoise Brion

Kronika

Samobójstwo aktorki

W Hollywoodzie popełniła samobójstwo przez zażycie znacznej ilości środków nasennych aktorka amerykańska włoskiego pochodzenia, Gia Scala. Do najbardziej znanych filmów z jej udziałem należały: „Działa Nawarony", „Cena strachu", „Dwugłowy szpieg", „Nigdy nie mów: do widzenia" i „Bitwa na Morzu Koralowym".

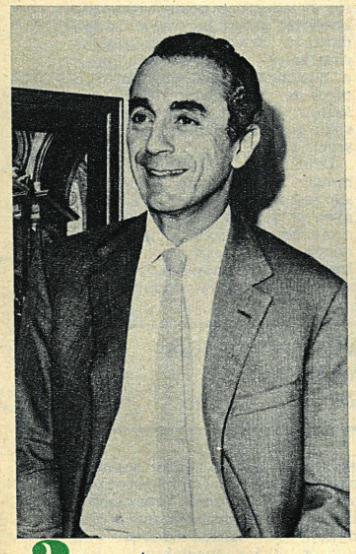
Miała 38 lat. Przyczyną samobójstwa był rozstrój nerwowy i alkoholizm.

Zmarł Bruce Cabot

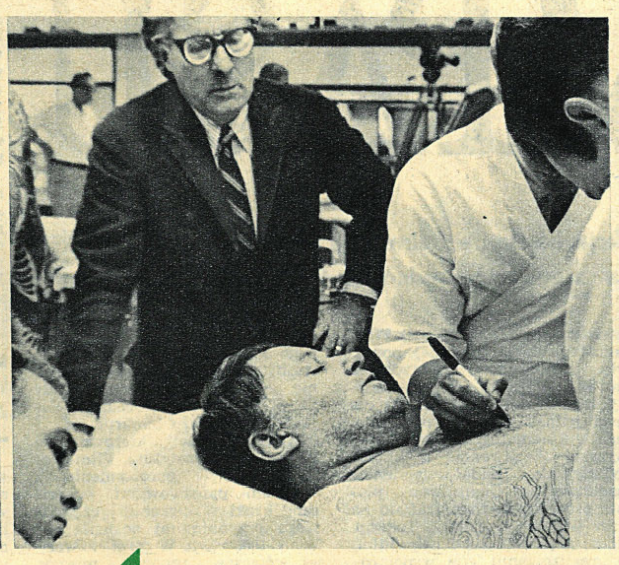
W wieku 67 lat zmarł aktor amerykański Bruce Cabot, znany z wielu kreacji w filmach wojennych, sensacyjnych i westernach. Cabot brał udział w tak głośnych filmach, jak „King Kong" (1933), „Jestem niewinny" (1936), „Dodge City" (1939), „Płomień Nowego Orleanu" (1941), „Hatari!" (1962).

Festiwal w Dakarze

Panafrykańskie Stowarzyszenie Pracowników Filmowych, które ma siedzibę w Dakarze, zamierza w najbliższym czasie zorganizować w tym mieście stały przegląd filmów zrealizowanych w tych krajach afrykańskich, które dawniej były koloniami angielskimi.



3 *Droga do Chin*
Michelangelo Antonioni



4 *Biografia fizyka*
Rod Steiger (leży z tatuażem)

5 *Droga do zdrady*
Wiktoria Fiodorowa

Obsesje erotyczne
„Chochlik" reż. Vilgota Sjömana

DROGI WYJŚCIA Z IMPASU

Wprawdzie szwedzka produkcja kuleje, a frekwencja w kinach spada, ale kolejna reorganizacja powinna złagodzić trudności tamtejszej kinematografii.

Sezon 1971—72 stał w Szwecji pod znakiem sukcesu jednego właściwie filmu: dwuseryjnej adaptacji epickiego cyklu powieściowego Vilhelma Moberga (zob. „Filmy o których się mówi", nr. 21/71), zrealizowanej przez wybijającego się reżysera Jana Troella. Zarówno pierwsza część „Emigranci", jak i wypuszczona w rok później druga, zatytułowana „Osadnicy", odniosły sukces bez precedensu w historii szwedzkiej kinematografii; sytuacja finansowa producenta (najstarszej szwedzkiej wytwórni Svensk Filmindustri) uległa znacznej poprawie. „Emigranci" kandydowali nawet do Oscara. Sukces kasowy tego wyjątkowego filmu nie mógł jednak zażegnać narastającego w kinematografii szwedzkiej kryzysu. Frekwencja w kinach wykazywała nadal tendencję spadkową, zaś finansowanie planów produkcyjnych natrafiało na coraz większe trudności. Tak np. młoda, prężna firma Omega Film, po zrealizowaniu (we współprodukcji z Wytwórnią im. Gorkiego w Moskwie) bardzo kosztownego filmu „Człowiek z tamtej strony", którego pierwsze tygodnie rozpowszechniania dały mniej niż skromne rezultaty — stanęła w obliczu bankructwa.

W tej sytuacji kierownictwo Szwedzkiego Instytutu Filmowego podjęło w porozumieniu z władzami państwowymi energiczne kroki w kierunku częściowego przynajmniej ocalenia reformy 1963 roku. W myśl zawartej wówczas umowy między państwem a branżą filmową, ta ostatnia miała prawo właśnie w bieżącym roku wypowiedzieć umowę, gdyby spadek frekwencji w kinach przekroczył (licząc od 1962 roku) 20 procent. Z prawa tego jednak przedstawiciele branży nie skorzystali, co zdaje się świadczyć o postępującej słabości tej gałęzi prywatnej gospodarki w Szwecji. Przedsiębiorcom zależy raczej na współpracy z władzami państwowymi i opiece ze strony odpowiednich resortów, dlatego umowa z 1963 roku została przedłużona na dalszych 11 lat.

Dzięki odpowiedniemu systemowi finansowemu umożliwia się realizację ciekawych i ambitnych projektów słabym ekonomicznie producentom, a także rozszerza możliwości produkcyjne Instytutu Filmowego. W ten sposób Instytut, w stopniu większym niż dotąd, będzie spełniać rolę pierwszej półpaństwowej wytwórni. Fundusze przeznaczone na dofinansowywanie produkcji mają zostać oddane pod nadzór dwóch specjalnych komitetów, składających się z

KORESPONDENCJA WŁASNA ZE SZTOKHOLMU

przedstawicieli producentów, dystrybutorów i właścicieli kin oraz związków twórczych, co powinno w sposób sprawiedliwy i harmonijny zaspokoić rozbieżne niekiedy interesy tych grup. Pierwsze wyniki nowych posunięć szwedzkiej kinematografii będą widoczne dopiero za parę lat.

W filmach produkcji ostatnich miesięcy dostrzec można charakterystyczną tendencję traktowania rzeczywistości w sposób umowny, niewiele mający wspólnego z dokumentalnym charakterem i interwencyjną społeczną pasją wielu filmów minionego pięciolecia.

W swym ostatnim filmie „Chochlik" Vilgot Sjöman daje wyraz narastającej obsesji erotycznej, której rezultaty na ekranie są może nie tyle wynikiem

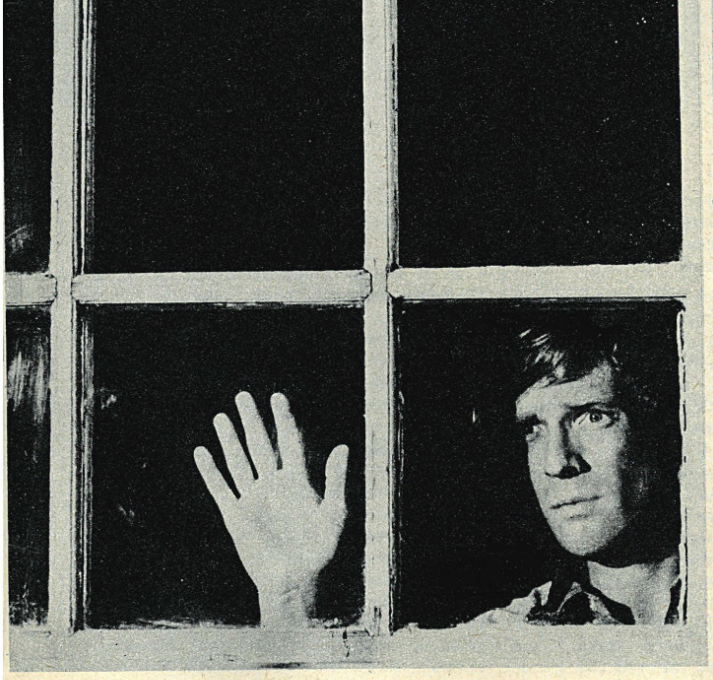
ALEKSANDER KWIATKOWSKI

wyrachowania, ile całkowitej swobody obyczajów i obojętności szwedzkich cenzorów. „Chochlik" jest alegorią życia seksualnego dzisiejszych Szwedów i w swej warstwie satyrycznej posiada wiele zabawnych i trafnie uchwyconych momentów. Historia ta jednak, jako całość, daje się wytłumaczyć tylko przy pomocy dość karkołomnych interpretacji psycho- i socjologicznych; zaś przewrotna symbolika (zwłaszcza w scenie seksualnej orgii z udziałem znanych śpiewaków operowych, wykonujących nago kwartet z „Rigoletta") przekształca się w niezrozumiałe ozdobniki.

Bliższy szwedzkiej współczesności i bardziej ważki społecznie jest film „Jabłkowa wojna" reżyserii Tage Danielssona i Hasse Alfredssona. Film ten protestuje przeciwko niszczeniu naturalnego otoczenia człowieka i jest utrzymany w konwencji zgoła baśniowej: czerpie natchnienie zarówno z tradycji skandynawskich sag, jak i bardziej uniwersalnych dzieł literackich, np. Swiftowskiego Guliwera. Film został bardzo dobrze przyjęty przez publiczność.

Najciekawszym osiągnięciem artystycznym ostatnich miesięcy wydaje się jednak nowy film Kjella Grede „Klara Lust" (tytuł oznacza zarówno imię i nazwisko bohaterki, jak też „czystą żądzę"). Podobnie jak w swych poprzednich filmach, „Hugo i Józefina" oraz „Harry Munter", Grede ujawnia tu postawę moralisty penetrującego głębokie warstwy ludzkiej psychiki i apelującego do ludzkiej dobroci i solidarności. Jego bohaterami są z reguły wyobcowane, upośledzone, pokrzywdzone jednostki czy grupy ludzkie. Starają się one ocalić wartości moralne, coraz rzadsze w społecznościach wyznających kult pieniądza. Gredemu udało się także nadać filmowi interesującą formę, będącą jak gdyby odświeżeniem formuły francuskiego realizmu poetyckiego spod znaku Marcela Carné. Także „Psie dni" Jana Halldoffa, twórcy szczególnie wyczulonego na problemy współczesności, są opowieścią o ludzkiej samozagładzie — tym razem szwedzkiej rodziny. W filmie dominuje „czarny humor" i dość makabryczne, choć alegorycznie potraktowane, rekwizyty.

Czy owa eskapistyczno-alegoryczna tendencja będzie zjawiskiem trwałym i czy wniesie coś nowego do dorobku szwedzkiego kina — trudno przewidzieć. Już dziś natomiast można stwierdzić, że zwiększone możliwości produkcyjne stworzyły klimat sprzyjający ponownemu „zejściu na ziemię" szwedzkiej sztuki filmowej.



Przypływ moralizatorstwa
„Klara Lust" reż. Kjella Grede

zapiski krytyczne

● TO JEST KAFKA ● ZWYCZAJNOŚĆ I STYLIZACJA ● DEGRADACJA POZORNA ● W „PROCESIE" JAK w „PASAŻERCE" ●

CZWARTEK

Nie zgadzam się z Augustem Grodzickim, który pisał w „Życiu Warszawy", że „Proces" w Teatrze Narodowym to nie jest Kafka. To jest Kafka. Sceniczny i Hanuszkiewicza, ale Kafka.

Otwarta scena bez kurtyny. Srebrzystoszary pokój. Pośrodku łóżko ze zmiętoszoną pościelą, ściany pokrywają liszaje czy nieforemne stiuki. Jest tu coś z wnętrz Kafki, brudnawych, zarazem przypominających sale szpitalne (a może to już „przejrzystość" jego prozy?).

Adam Hanuszkiewicz, autor adaptacji powieści i reżyser spektaklu, zaczyna od korowodu żałobnic w półmroku wokół łoża, w którym śpi Józef K. Żałobnicy, karawaniarze, dziwni panowie, pani w ślubnym welonie — będą się kręcili po scenie przez cały czas przedstawienia, rzadko należąc do sprawy. Nie ma ich u Kafki, są rodem z ekspresjonizmu. Ale ta koncepcja Hanuszkiewicza przedstawia się konsekwentnie i wiem o co chodzi. Więc muszę ją przyjąć. Jej owoce widać zresztą już w finale, w scenie morderstwa K. U Kafki to się odbywa na odludziu, w kamieniołomach, gdzieś za Hradczanami, nikt nie jest świadkiem skrytobójstwa. „Jak pies!" — powiada jeden z oprawców o konającym K. U Hanuszkiewicza K. zostaje zamordowany przez wyfraczonych katów, na oczach tamtych dziwacznych i uroczystych postaci, otoczony tłumem, przy wyciu przeraźliwej muzyki. To robi zupełnie inne wrażenie niż w powieści. Ale też bardzo silne. Publiczna egzekucja, porwanie Fausta do piekieł.

„Moim" jest jednak spektakl, tam, gdzie jest bliższy Kafce, a bliższy jest w wielu szczegółach i w ogólnej linii. Nie bardzo więc lubię, kiedy dwaj mężczyźni zjawiający się na początku z wiadomością o aresztowaniu K., przypominają esesmanów. Wolę kiedy się rozklejają, cywilnieją, wreszcie skomlą o łaskę. Tak samo wolę, kiedy panowie w melonikach przestają być dziwni i stają się zastraszonymi petentami w niezwykłym sądzie. I kiedy ten sąd, mimo swej absurdalności, jest „normalny". Kiedy np. adwokat, do którego przybył K., realna postać (realna w znaczeniu Kafkowskim), rozmawia rzeczowo o procesie, w którym nic się logicznie nie trzyma, pełno miejsc niejasnych, proces i sąd są nieobecnością i luką, a adwokat je traktuje serio i głowi się, jak oskarżonemu K. pomóc. Hanuszkiewicz dobrze oddaje Kafkowski świat „ruszony", o wielu konturach, niby zdjęcie nałożone jedno na drugie.

Spektakl więc interesuje mnie najbardziej tam, gdzie albo jest zwyczajność dojmująca, albo stylizacja, która jednak poza zwyczajność nie wychodzi. Np. pani Grubach, gospodyni K., niczemu się nie dziwi, spoglądając na proces K. najwyżej jak z innego brzegu. Albo K. w scenie z panną Bürstner. Albo inna erotyczna scena, z żoną woźnego, w sądzie, tak samo naturalistyczna i niesamowita. Najlepiej teatr Hanuszkiewicza, w ogóle teatr, łączy się z powieścią Kafki (a bardzo trudno, oczywiście, robić teatr z takich powieści) w rozmowie K. z malarzem Titorellim, w obecności podglądających ich frywolnych dziewcząt. Rozmowa z długimi epickimi monologami o procedurze sądowej, przypominającymi zarazem wędrówkę Dantego w „Piekle", z tymi pedantycznymi tabliczkami z „uwolnieniem", „pozornym uwolnieniem" i „przewleczeniem", z osaczeniem K. i z tym, że nigdy uwolniony on już nie będzie.

Nie rozumie Kijowski powieści Kafki, kiedy w programie przedstawienia pisze, że to jest rzecz o degradacji. Jakie byłoby proste! Bo chodzi właśnie o to, że degradacja jest pozorna. Ona otacza K., paraliżuje go, lecz nie dosięga jego istoty. K. stawia opór aż po śmierć. Jeszcze kiedy siepacze wiodą go do kamieniołomu, woła: „Nie idę dalej". I tak to zrobił Hanuszkiewicz. Odwrotnie, niż chce Kijowski. I tak to zrobił Jerzy Turek w roli Józefa K. Do końca jest oporny i nie przyjmuje wyroku. Ostatnie jego sceny są wstrząsające.

Oczywiście, teatr Kafki — powtarzam — musi być inny, niż proza pisarza. To musi być teatr, nie proza. I niełatwo powiedzieć, jak w takim teatrze ma wyglądać wierność względem książki. Tak samo niełatwo byłoby powiedzieć, jak ona miałaby wyglądać w wypadku filmu. Na pewno nie jak w „Procesie" Orsona Wellesa, gdzie reżyser (niby „gruby Jasio" z „Falstaffa") wwalił się do powieści, ze swoją brutalnością, barokiem, złym gustem, z tą Pragą godną raczej Golema, niż Kafki. Pisałem kiedyś, że bliższe Kafce są już filmy o obozach koncentracyjnych. Nie tylko dlatego, że pisarz jest autorem „Kolonii karnej". Zresztą także dlatego. Choćby „Pasażerka" Munka, „Marsz żałobny" Gattiego. W tych filmach jest proces i skazanie bez winy, kafkowski brud i zamieszanie, szpitalny porządek i skomplikowany stosunek oprawcy do ofiary. W „Kolonii karnej" maszyna do szarpania ludzi wypisuje niemal z miłością — z miłością jej konstruktora i własną — skomplikowane meandry sentencji wyroku na ciele ofiary. W „Procesie" również jest „miłość" oprawcy do ofiary, ale i wewnętrzna wolność ofiary. Tak samo w „Pasażerce" Munka.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

MELANCHOLIA HUSTONA I TRIUMF FELLINIEGO

CANNES 72 (2)

W tym roku włoski fenomen filmowy stał się przedmiotem podziwu festiwalowej publiczności i krytyki.

Entuzjaści kina amerykańskiego poczuli się tym razem trochę zawiedzeni: Amerykanie, którzy przeżywają od kilku lat renesans, nie znaleźli w Cannes zbyt godnej reprezentacji. Obok „Gości" Kazana, o których była już mowa w poprzedniej korespondencji, pokazano tu film reżysera telewizyjnego Buzza Kulika „Znaleźć człowieka". Jest to powrót do wielkiego tematu amerykańskiego kina ostatnich lat: życia i obyczajów młodzieży, ale tym razem są to prawie dzieci, mające swoje problemy seksualne, a treścią filmu jest historia kilkunastoletniej dziewczynki, która chce pozbyć się ciąży. Obawiam się, że tylko wiek bohaterki jest jedyną niezwykłością filmu i źródłem jego „atrakcyjności"; poza tym nic szczególnego w nim nie ma. Jest to historia miłości w tonacji już tradycyjnie amerykańskiej „bitter-sweet", rozgrywająca się w eleganckich wnętrzach nowojorskiej burżuazji, zrealizowana bez fantazji, bez polotu, ale z pewną zawodową zręcznością. Jako przedstawiciel amerykańskiego filmu na najważniejszym przeglądzie świata przedstawia się ten utwór dość wątle.

Wszyscy natomiast bardzo wiele obiecywali sobie po filmie „Hail" (Chwała) Freda Levinsona, przedstawionym tu w mniej oficjalnym „przeglądzie realizatorów". Jest to utwór modnego ostatnio gatunku fantastyki politycznej — o amerykańskim prezydencie, który został faszystą, zlikwidował swobody demokratyczne, zaczął tępić lewicowców, wprowadził obozy koncentracyjne itd.; wszystko kończy się zamachem na tyrana. To zakończenie warto przytoczyć. Otóż jeden z widzów, człowiek przyzwoity, ukrył bombę zegarową w sztucznej nodze, którą to odpiął w decydującym momencie i położył prezydentowi na stole, po czym uciekł (na jednej nodze) i obserwował z helikoptera jak Biały Dom wylatuje w powietrze. Po tym zakończeniu można już poznać, że „Hail" miało być gry-

Ostatni z wielkich braci
Groucho Marx z żoną

zącą satyrą na obecny rząd a stało się tylko farsą — dość wymuszoną, dość żałosną. Najbardziej zacięci przeciwnicy Ameryki gwizdali, jak się film skończył.

Stosunkowo najlepiej zaprezentował się film „Fat City", co można by przetłumaczyć jako „Zamożne miasto". Jest to najnowszy utwór amerykańskiego klasyka, Johna Hustona. Reżyser ten pozostaje jedną z najbardziej barwnych, niezwykłych i twórczych postaci światowego kina — bokser, pisarz, scenarzysta, reżyser trzydziestu filmów, wśród których są utwory będące milowymi kamieniami światowego kina: „Sokół maltański", „Skarb Sierra Madre", „Afrykańska królowa", „Moby Dick". „Fat City" jest powrotem Hustona do własnej młodości; opowiada o dwóch nieudanych bokserach — jeden młodziutki, drugi już zmęczony i rozbity — którzy desperacko próbują się wybić. Wszystko to rozgrywa się w dusznej atmosferze miasteczka gdzieś w południowych stanach nad meksykańską granicą, w trzeciorzędnych hotelikach, na prowincjonalnych ringach. Nie ma w tym filmie nic niezwykłego, nic co by szczególnie atakowało wyobraźnię, żadnego gwałtu ani żadnych wielkich efektów; jest tylko smutek, melancholia, bezruch zmarnowanego życia. Film Hustona jest przejmujący: ma wszystkie zalety dawnego kina społecznego, a zresztą i teatru lat trzydziestych i czterdziestych, o tak wyraźnych społecznych inspiracjach; jest w nim instynktowne wyczucie realizmu, wrażliwość na dławiącą monotonię codziennej egzystencji; jest sposób malowania bez sentymentalnego optymizmu, ale i bez jadu, którego tyle w filmach najmłodszych Amerykanów; jest więc w tym wszystkim umiejętność odkrycia miałkiej codzienności, paraboli ludzkiego losu. Kiedyś w filmach Hustona wyrazicielem tego klimatu był Humphrey Bogart, dziś zastąpił go świetny młody aktor, Stacy Keach. Kiedy już mowa o świetnych tradycjach amerykańskiego kina, dodam, że kierownictwo festiwalu przypomniało na uroczystym pokazie jedną z najwspanialszych komedii amerykańskich „Noc w operze", a stary Groucho Marx, ostatni z genialnych braci komików, błysnął świetną werwą.

Pozostaje tylko do omówienia nowy film żywego klasyka, Hitchcocka, ale o nim za tydzień.

Drugi fenomen filmowy, o którym warto tu mówić, zwłaszcza na tle miernoty filmu francuskiego, to Włochy. Zaprezentowały się bardzo wszechstronnie. A więc interesujący film polityczny Francesco Rosiego „Sprawa inżyniera Mattei" (pisaliśmy już o nim po jego rzymskiej premierze w nr. 9 z br.). Film Rosiego wyróżnia się na tym festiwalu powagą i socjologiczną tendencją oraz przyzwoitą robotą filmową. Opowieść czy raczej dziennikarska ankieta o głośnym działaczu gospodarczym, twórcy państwowego koncernu naftowego, który zginął w dość niejasnych okolicznościach, nie jest właściwie dziełem artystycznie wybitnym. Postać Enrico Mattei, kreowana przez głośnego aktora Gian Maria Volonté, jest mocno wyidealizowana: genialny umysł, silny charakter, wspaniały człowiek, który mógł był przynieść Włochom długie lata gospodarczego sukcesu, gdyby nie machinacje jego wrogów (mafii? zagranicz-

Pierwsi w jedzeniu i gadulstwie
„Rzym Felliniego"

nych towarzystw naftowych? faszystów?). Film nie jest pozbawiony przy tym sentymentalnego tonu czytanki dla młodzieży, a jednak zabrzmiał tu bardzo mocno, może właśnie z powodu prostoty i tak rzadkich dzisiaj wartości pedagogicznych. Uznany też został za jeden z ciekawszych utworów festiwalu.

Włochy przedstawiły tu także, ale z mniejszym powodzeniem film „Mimi-metalowiec — zraniony na honorze" Liny Wertmüller. Jest to opowieść o sycylijskim robotniku, który przenosi się na północ, do Turynu, tam pracuje, zakłada nową rodzinę; potem jednak powraca na Sycylię, próbuje ułożyć życie po-

BOLESŁAW MICHAŁEK

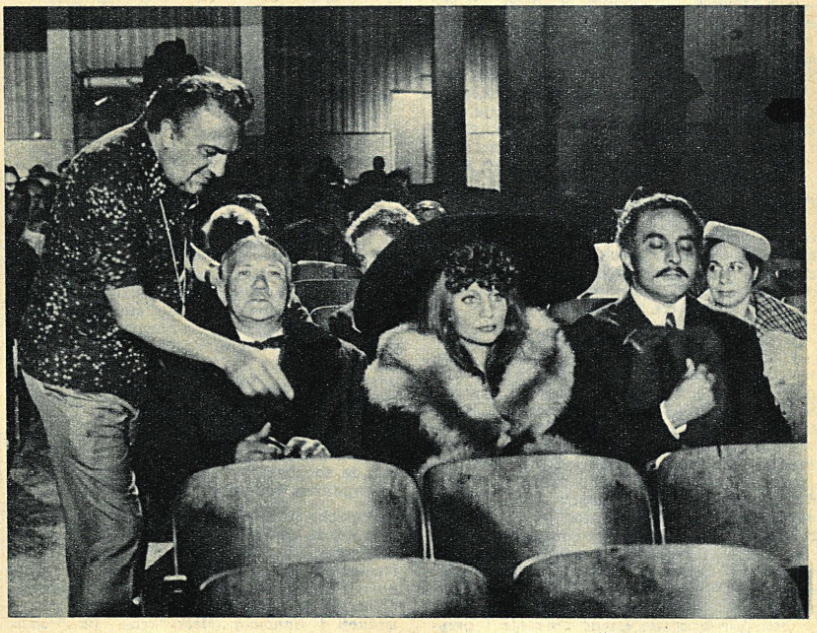
OD NASZEGO SPECJALNEGO WYSŁANNIKA

między dwiema żonami; ale sprawa ciągle się komplikuje — żona nr 1 zdradza go z policjantem; Mimi pała żądzą zemsty i przyprawia z kolei rogi owemu policjantowi, ma więc żonę nr 1, nr 2 i nr 3, dzieci w trzech domach itd. Wszystko to ma mieć także sens społeczno-polityczny. Mimi jest nie tylko mężem, kochankiem, rogaczem, mścicielem, ale także działaczem związkowym, który walczy z rządem, mafią i wyzyskiem wielkokapitalistycznym. Otóż jest tego trochę za dużo: film obyczajowy i manifest polityczny, film o mafii, o machinacjach kapitalistów i przygodach łóżkowych, relacjonowanych zresztą bardzo niewybrednie. „Mimi-metalowiec" łączy się z całym cyklem podobnych utworów, w rodzaju „Rozwodu po włosku". Różni się od nich jednak przeładowaniem wątków i licznymi wulgarnościami.

Ale właśnie Włosi przedstawili w Cannes jedyny w tym ogromnym zestawie film, który nosi wyraźne piętno geniusza: „Rzym Felliniego". Oczekiwano go z niecierpliwością, chociaż nie bez pewnej dozy sceptycyzmu. „Rzym" sprawia ogromne wrażenie, ma w sobie siłę, jakiej nie posiada prawie żaden współczesny film — zawstydza, wzrusza, śmieszy, zadziwia. Jest to obraz miasta bardzo subiektywny, składa się z wielu sekwencji; każda ma inną barwę uczuciową, inny wyraz plastyczny, inny sens. Jeden ciąg obrazów to Rzym dawny, Rzym lat trzydziestych, czterdziestych, z okresu młodości Felliniego; drugi — to Rzym współczesny. Ów pierwszy Rzym, chociaż odnosi się do trudnych czasów, ma paradoksalnie pogodną, beztroską tonację. Drugi Rzym jest groźny, zimny, wypełniony dymami, samochodami i tworami cywilizacji, które zabijają życie. To zresztą zarzucano Felliniemu, a przecież chodzi po prostu o to, że tamten dawny Rzym jest obrazem młodości, a obecny — pełen goryczy wieku dojrzałego. Ale i tu, i tam pulsuje fantastyczna wyobraźnia Felliniego: kiedy maluje scenę gigantycznego ludowego obiadu, stoły wychodzą z restauracji i zajmują całą ulicę, goście wszystkich restauracji stanowią jedno wielkie „towarzystwo" pogrążone w jedzeniu i cudownym żywiołowym gadulstwie; kiedy wspomina przedstawienia w dawnym rewiowym teatrze lat czterdziestych albo zgoła wizytę w domu publicznym; kiedy w wyobraźni starej rzymskiej arystokratki pojawia się zdumiewająca rewia mody kościelnej — stroje dla zakonnic i prostych wiejskich księży, ale i dla kardynałów, a nawet iluminowane kolorowe świecidełka zdobiące strój dla samego papieża.

W przeciwieństwie do „Satyriconu" — „Rzym Felliniego" nasycony jest rubasznym plebejskim humorem, nie ma w sobie nic wymuszonego: w każdym ujęciu, w każdej scenie czuje się pełną swobodę autora i bogactwo jego wyobraźni. Sztuka tego artysty jest już zjawiskiem bardzo opisanym, sklasyfikowanym, a jednak odnosi się wrażenie, że Fellini pokazał swoje nowe oblicze. „Rzym" jest mianowicie wielkim jarmarcznym widowiskiem, powszechnie przystępnym, ale podnosi się do rangi może bardzo wyrafinowanej sztuki. Te ludowe i plebejskie cechy filmu umknęły, jak się zdaje, krytykom, którzy z niezmąconą powagą i trochę z zaciśniętymi zębami czynili Felliniemu wymówki, że nie podoba mu się obecny Rzym (co by znaczyło, że jest wstecznikiem) albo, że pokazał rzymian nie przy pracy, lecz tylko przy stole, na ulicy i przy zabawie.

Na tle dość szerokiego programu tegorocznego festiwalu „Rzym Felliniego" błyszczy urodą, bogactwem, dojrzałością.



Pierwszy wśród reżyserów
Fellini (z lewej) na planie „Rzymu"

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

26 MAJA 1922

„KINOPRAWDA"

Czasy były ciężkie, a zadanie do wykonania niełatwe. Młody dokumentalista Dżiga Wiertow, który przeszedł już twardą szkołę w radzieckiej kronice, montując tygodnik „Kinoniediela", postanowił zerwać ze starymi metodami pracy i zreformować, a raczej — zrewolucjonizować, aktualności filmowe. Nie chronologia przypadkowo dobranych wydarzeń, poprzetykana gęsto napisami, lecz film będący obrazem życia Kraju Rad, o wyraźnym ideowym i politycznym posłaniu i czytelnych, tematycznych powiązaniach. Taka była koncepcja „Kinoprawdy", której pierwszy numer ukazał się na ekranach dnia 26 maja 1922 roku — przed pięćdziesięciu laty.

To pierwsze wydanie składało się z trzech tematów: z obrazów głodu w nadwołżańskich regionach kraju, z reportażu z konfiskaty cerkiewnych skarbców i ze sprawozdania z przylotu do Moskwy pierwszego samolotu niemieckich linii lotniczych, nazywanego po prostu Junkersem. Radziecki historyk filmu, biograf Dżigi Wiertowa, Nikołaj Abramow, zarzuca operatorom pierwszego tematu „Kinoprawdy" tendencję do inscenizacji, ustawienie ludzi w malownicze grupy, widoczne reżyserowanie ruchu i reakcji wygłodniałych dzieci. Te same wady występują i w temacie drugim, ale tu, ciągle zdaniem Abramowa, pojawia się nowy element, coś oryginalnego w odróżnieniu od dawnej praktyki. Chodzi mianowicie o zmontowanie końcowej sekwencji konfiskaty z obrazem dzieci, które ze smakiem i entuzjazmem posilają się gorącą strawą. Patrzcie, zdawał się mówić Dżiga Wiertow, oto czemu teraz służą kosztowności przechowywane bezużytecznie w kościelnych skarbcach. Ewangeliczne przykazanie „Głodnego nakarmić" — znajduje teraz urzeczywistnienie w życiowej praktyce. Trzeci fragment był nakręcony i zmontowany w duchu manifestu grupy Wiertowa, tzw. „Kinoków". Tu najważniejszym momentem było wygranie szybkości, z każdego ujęcia przebijał podziw dla techniki, a także typowe dla ówczesnych awangardowych kierunków uwielbienie maszyny. Widzom podobały się zwłaszcza lotnicze zdjęcia ziemi.

W tym raczej skromnym początku „Kinoprawdy" nie było jeszcze radykalnego przewrotu, rewolucyjnej zmiany, którą zapowiadał manifest „Kino-Oko", ogłoszony w styczniu 1922 roku na łamach tygodnika „Kinofot". Dżiga Wiertow — w artykule opublikowanym z okazji ukazania się piątego numeru kroniki filmowej — tłumaczył przyczyny tego niezadowalającego stanu rzeczy. *„W produkcji aktualności filmowych* — pisał ich główny redaktor i inspirator — *musimy się liczyć zarówno z wymaganiami natury politycznej, jak i z naciskiem warunków rynkowych* (tzn. życzeń biura wynajmu). *Staramy się jednak* — ciągnął dalej swą wypowiedź — *wbrew wszelkim oporom, krok za krokiem, powoli, ale uparcie, łamać tradycje i przyzwyczajenia starej kroniki. Pragniemy dawać rytmiczne zestawy obrazów w ramach jednego tematu i szukać wspólnego rytmu dla całego przedstawionego widzowi materiału. Specjalną uwagę poświęcamy napisom (dopóki będą jeszcze potrzebne), opracowując je jako graficzny element obrazu. Kronika filmowa winna żyć teraźniejszością, ale żeby mogła spełnić to zadanie, należy ułatwić jej egzystencję od strony ekonomicznej. Szerzej wtedy będzie mogła otworzyć oczy na świat i pojawi się w niej — sztuka".*

Ekipie „Kinoprawdy" brak było wielu rzeczy potrzebnych do sprawnego działania: nowoczesnej aparatury, dostatecznej ilości surowca, operatorów-korespondentów, rozsianych po całym kraju, uregulowanych związków z zagranicą dla wymiany materiału, a przede wszystkim — odpowiedniego lokalu. Montażownia i redakcja „Kinoprawdy" mieściły się w piwnicy domu przy ulicy Twerskiej.

Oto jak opisuje Dżiga Wiertow swoją główną kwaterę: *„Było tam zawsze ciemno i wilgotno. Zamiast podłogi — zwykłe klepisko z ziemi, i do tego pełne dołów. Idziesz po omacku i co krok przewracasz się. Pod nogami wiecznie plączą się wielkie, głodne szczury. Gdzieś tam w górze małe okno, a za nim nogi przechodniów. U nas pod nogami woda, ciekną bowiem rury kanalizacyjne. Taśmę filmową umieszczamy wysoko, by jej nie zamoczyć. Ale od wilgoci rozklejają się tylko co sklejone kawałki. Rdzewieją nożyczki i sklejarki. Blisko już świt. Wilgotno, chłodno, szczękamy zębami. Otulam kożuszkiem montażystkę Swiłową. Dobiega końca montaż numeru »Kinoprawdy«".*

Dżiga Wiertow według rysunku Gałaдżewa

A co potem, kiedy gotowy film zawędruje do kin? Nikt nie witał kroniki filmowej Dżigi Wiertowa z entuzjazmem. Nepmańska publiczność wyrażała głośno swe niezadowolenie. W kinach gwizdano, domagając się zdjęcia z ekranu awangardowych dziwactw. Biuro wynajmu, dbając o kasę, starało się wyrugować „Kinoprawdę" z normalnej eksploatacji. Ale inna atmosfera panowała w robotniczych klubach — tu każdy nowy numer witano głośnymi oklaskami, a po pokazie toczono długie dyskusje. Krytycy filmowi, związani z kołami tradycjonalistów, widzący tylko film fabularny, rzucali w prasie gromy. Reżyser i krytyk Anoszczenko pisał patetycznie, że to *„bakterie futuryzmu niszczą młody organizm radzieckiej kinematografii"*.

Pociechą i zachętą do dalszego działania było to, że centralny organ partii — „Prawda" sprzyjała „Kinoprawdzie", widziała sens i celowość jej istnienia. W „Prawdzie" pisano o filmach Dżigi Wiertowa: *„Te eksperymentalne prace są owocem proletariackiej rewolucji i stanowią wielki krok na drodze stworzenia prawdziwie proletariackiej kinematografii"*.

„UCIECZKA" (ZSRR). Losy pokolenia inteligentów zagubionego w odmętach rewolucji i wojny domowej. Tylko tam, gdzie dominuje tonacja tragiczna i postać okrutnego generała Chłudowa – obcujemy ze sztuką nieszablonową.

„SEKSOLATKI" (Polska). Sondaże w środowiskach młodzieżowych przyniosły wiele uwag krytycznych: prawdziwego filmu o seksolatkach nie potrafią zrobić seksodziadki.

„DZIECIŃSTWO, POWOŁANIE I PIERWSZE PRZEŻYCIA GIACOMO CASANOVY Z WENECJI" (Włochy). Niewiele seksu, za to sporo turpizmu i nędznego bytowania biedoty miejskiej w XVIII wieku.

„JAK DALEKO STĄD, JAK BLISKO" (Polska). Jak wszystkie utwory Tadeusza Konwickiego, tak również i ten film dotyczy losów pokolenia, dla którego koniec wojny był wielkim i wcale nie młodzieńczym dramatem.

Nasi recenzenci pisali...

„MOJA NOC U MAUD" (Francja). Rohmer nagina film do techniki osiemnastowiecznego dyskursu. Wszystko tu jest określone przez słowo: światopogląd, pragnienia, wahania, klimat i nastrój.

„SŁOŃCE WSCHODZI RAZ NA DZIEŃ" (Polska). Kluba i Dymny opowiadają o odradzaniu się życia na Podhalu po kataklizmie wojennym. Poetycko-surrealistyczno-balladowo-zbójecka ludowa popagitka.

„LUDZIE PRZECIWKO SOBIE" (Włochy – Jugosławia). Epizod z lat I wojny światowej. Akcentując najsilniej głupotę dowódców film Rosiego traci chwilami ton powagi, zamienia tragedię w groteskę.

„CHARLY" (USA). Historia debila, który dzięki neurochirurgii uzyskuje wysoki stopień inteligencji. Ale sukces eksperymentu jest krótkotrwały. Humanistyczne posłanie, ale także melodramatyczne, tanie chwyty.

Pawie Redaktorze!

W nawiązaniu do listu ob. Marii Janion, opublikowanego na Waszych łamach w dniu 23 kwietnia br. (nr 17), Ekspozytura CWF w Warszawie uprzejmie informuje, iż rzeczywiste udostępnienie „Zmierzchu bogów" publiczności stołecznej nastąpiło w dniu 15 maja br. W dniu tym wprowadziliśmy, na okres dwóch tygodni, film Viscontiego na ekran kina „Jutrzenka". Po kilkudniowej przerwie jego rozpowszechnianie, poczynając od 12 czerwca do 2 lipca br., przejmie kino „Moskwa". Obecność na ekranach dzieła Viscontiego w drugim półroczu uwarunkowana jest terminem nadejścia z zagranicy nowej kopii przewidzianej dla naszej ekspozytury.

Przedostatni film autora „Lamparta", trafnie zakwalifikowany przez Autorkę do „arcydzieł współczesnego kina", prezentowaliśmy w Warszawie dwukrotnie: w okresie „Konfrontacji 70" w marcu 1971 roku na sześciu seansach („Skarpa", „Bajka") dla 4 422 widzów oraz w sali kina „Kongresowa", w okresie od 10 do 27 lutego br., na 32 seansach dla 44 283 widzów. Łącznie więc film ten na seansach ogólnie dostępnych obejrzało 48 705 widzów. Wskazuje to na autentyczne zainteresowanie publiczności „Zmierzchem bogów", jak i na merytoryczną i ekonomiczną potrzebę utrzymywania go na ekranach kinowych. Dlaczego tak się nie stało?

Film Viscontiego skierowany został do dyspozycji naszej ekspozytury tylko w jednej kopii w lutym bieżącego roku. Zdecydowaliśmy wówczas wespół z kierownictwem Stołecznego Zarządu Kin, iż zaprezentujemy go w pierwszej kolejności w sali kina „Kongresowa" (co się stało), a w marcu — w kinach „Moskwa" i „Skarpa". Powyższa decyzja umotywowana była tym, iż w marcu stolica dysponować miała dwiema kopiami. Jednakże plany te musiały ulec zmianie wskutek opóźnienia dostawy drugiej kopii z zagranicy. W tych warunkach, nie mając do dyspozycji wolnych zeroekranów („Moskwa" eksploatowała film polski „Agent nr 1", a w „Skarpie" odbywały się imprezy: „Konfrontacje 71", Przegląd Filmów Japońskich i Angielskich), na skutek żądań instytucji uprawnionych do oglądania filmów na zasadach przedpremierowych, zdecydowaliśmy na udostępnienie w marcu br. filmu na pokazy zamknięte. Pociągnęło to za sobą określone następstwa w postaci nadmiernego zużycia kopii. W tych warunkach zaistniała potrzeba — w imię zapewnienia dłuższej żywotności kopii — skierowania jej w kwietniu br. do konserwacji.

DYREKTOR
(—) mgr Zygmunt Chrzanowski

METELLO

(tytuł oryginalny)

Scenariusz (na podstawie powieści **Vasco Pratoliniego**): **Suso Cecchi d'Amico, Luigi Bazzoni, Mauro Bolognini i Ugo Pirro**
Reżyseria: **Mauro Bolognini**
Zdjęcia: **Ennio Guarnieri**
Muzyka: **Ennio Morricone**
Wykonawcy: Metello — **Massimo Ranieri**, Ersilia — **Ottavia Piccolo**, Viola — **Lucia Bose**, Idina — **Tina Aumont**, Betto — **Frank Wolff.**
Produkcja: Gianni Hecht Lucari dla Documento Film (Włochy) — 1969.

★

Podobnie jak wyświetlany na naszych ekranach film Mario Monicellego „Towarzysze", również „Metello" ukazuje wydarzenia z okresu formowania się włoskiego ruchu robotniczego. Portret młodego florenckiego robotnika, obraz jego uczuciowej i społecznej edukacji. Nagroda za kreację aktorską dla Ottavii Piccolo na festiwalu w Cannes przed dwoma laty. Film jest adaptacją powieści Vasco Pratoliniego, autora „Ulicy ubogich kochanków" i „Dziewcząt z Florencji". Barwa, szeroki ekran.

Dodatek: „Człowiek, który chciał się przydać". Scenariusz: **Jerzy Ficowski.** Reżyseria: **Zbigniew Czernelecki.** Zdjęcia: **Wacław Fedak.** Muzyka: **Waldemar Kazanecki.** Projekty plastyczne: **Wacław Kondek.** Produkcja: Se-Ma-For — 1971. Barwny film rysunkowy.

IDZIEMY DO KINA

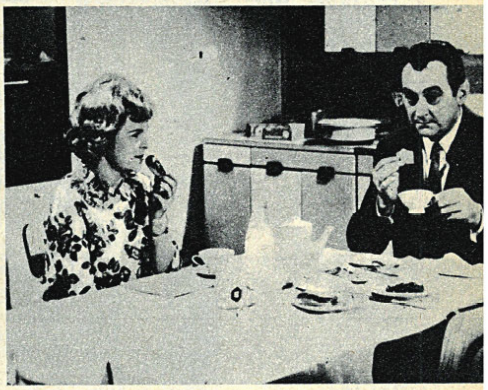
NAJLEPSZA KOBIETA MOJEGO ŻYCIA

(Najlepši ženska meho života)

Scenariusz: **Jaroslav Dietl i Martin Frič**
Reżyseria: **Martin Frič**
Zdjęcia: **Jan Roth**
Muzyka: **Dalibor Vačkař**
Wykonawcy: Lada — **Jiří Sovak**, zastępczyni kierownika poczty, Kaplanova — **Milena Dvorska**, była żona Lady, Jiřina — **Jarmila Smejkalova**, kelnerka Blanka — **Iva Janžurova**, żona Lady, Marta — **Ivanka Devata**, kierownik sklepu, Kedařabek — **Čestimir Ran-da**, mąż Kaplanovej — **Vladimir Hlavaty**, pani Honzikova — **Vera Tichankova**, Zouharova — **Nina Popelikova**, funkcjonariusze służby bezpieczeństwa — **Josef Vetrovec** i **Jaromir Hanzlik**, ksiądz — **Zdenek Rehoř.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Piotrowska**
Produkcja: Filmove Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1968.

★

Komedia kryminalna, której bohaterem jest skromny urzędnik a zarazem donżuan, planujący skomplikowane oszustwo. Ale oszust-amator nie potrafi zrealizować do końca swoich planów.



Dodatek: „Tandem — piec stalowniczy". Scenariusz i realizacja: **Józef Arkusz.** Zdjęcia: **Witold Powada.** Komentarz: **Witold Zukowski.** Czyta: **Włodzimierz Kmicik.** Konsultacja: dr hab. **Antoni Kolano.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1970. Barwny film popularnonaukowy o wymianie dwóch najstarszych pieców martenowskich w Nowej Hucie — na jeden nowoczesny i bardziej wydajny.

KAJTEK I SIEDMIOGŁOWY SMOK

(Haho, Öcsi)

Scenariusz: **Sandor Török**
Reżyseria: **György Palasthy**
Zdjęcia: **Otto Forgacs**
Muzyka: **Ferenc Lovas**
Wykonawcy: Kajtek — **Krisztian Kovacs**, babcia — **Manyi Kiss**, ojciec — **Gabor Koncz**, matka — **Eszter Kovacs.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Olejniczak**
Produkcja: Mafilm (Węgry) — 1971.

★

Barwna bajka. Przygody, które przeżywa kilkuletni bohater (podróż z dwoma karzełkami w poszukiwaniu zagubionego przez dorosłych czasu), są wytworem jego fantazji.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek *)	Z. Pitera	J. Ptażewski
Na samym dnie	5		5		5	5			6
Jak daleko stąd, jak blisko	5		5		5				6
Miłość	3	4	6					4	6
Moja noc u Maud	5	4	3	5		4		4	5
Pamiętnik szalonej gospodyni	3		5			4			5
Ostia	4		5			4			4
Ona i on	4				4	4		4	5
Przygody misia Yogi	4					3		4	5
Hello, Dolly!	4							4	4
Powrót na miejsce wypadku	4								
Orzeł w klatce	3		3						3
Seksolatki	3		3						3

*) Recenzent za granicą

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm (ZSRR), Filmowe Studio Barrandov (Czechosłowacja), Mafilm (Węgry), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Svensk Filmindustri (Szwecja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 20.V.1972 r. Zam. 4266 A-14

INDEKS 35904

Reżyser Jerzy Passendorfer pracuje nad serią filmową o legendarnym Janosiku. Nasze zdjęcia przedstawiają sceny realizowane w Pieskowej Skale i okolicy: Janosika i jego kompanię zbójecką oraz wesele córki Kuczery. Ekipa „Janosika" przeniosła się obecnie w Tatry.

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

Janosik (Marek Perepeczko, w głębi — po prawej) i jego kompani (od lewej: Marian Łącz, Jerzy Cnota, Witold Pyrkosz, Bogusz Bilewski)

JANOSIK

Bogusz Bilewski i Marek Perepeczko

Para nowożeńców: Ewa Szykulska i Krzysztof Kalczyński

Na weselu u Kuczery: od lewej — Juliusz Lisowski, Anna Halcewicz, Zygmunt Kęstowicz, Marek Perepeczko (stoi), Ewa Szykulska, Krzysztof Kalczyński, Magda Sokołowska